HISTÓRIAS DO DESIGN EM MINAS GERAIS II

ESCOLA DE **DESIGN** | UEMG

editora | UEMG

Marcos da Costa Braga
Marcelina das Graças de Almeida
Maria Regina Álvares Correia Dias
Organizadores

HISTÓRIAS DO DESIGN EM MINAS GERAIS II

Marcos da Costa Braga
Marcelina das Graças de Almeida
Maria Regina Álvares Correia Dias
Organizadores

HISTÓRIAS DO DESIGN EM MINAS GERAIS II

Marcos da Costa Braga
Marcelina das Graças de Almeida
Maria Regina Álvares Correia Dias
Organizadores

Pós-Gradução *Stricto Sensu*
Mestrado e Doutorado em Design

H673

Histórias do Design em Minas Gerais II [recurso eletrônico] / Marcos da Costa Braga, Marcelina das Graças de Almeida, Maria Regina Álvares Correia Dias (organizadores). -- Dados eletrônicos. -- Belo Horizonte : EdUEMG, 2022.

Livro eletrônico.
Modo de acesso: https://editora.uemg.br/catalogo
Inclui bibliografia.
Vários autores.
ISBN 978-65-86832-22-8

1. Design. 2. História. 3. Minas Gerais. I. Braga, Marcos da Costa. II. Almeida, Marcelina das Graças de. III. Dias, Maria Regina Álvares Correia. IV. Universidade do Estado de Minas Gerais. V. Título.

CDU - 7.05(815.1)

Ficha catalográfica: Valdenicia Guimarães Rezende CRB-6/3099

EDITORA DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS | EdUEMG

EXPEDIENTE
Revisão: Tainá França Verona, Camila Marques Corrêa,
Nathália Cristina de Freitas Campos, Anna Izabella Miranda,
Deborah Dietrich e Luiza Cordiviola

Projeto gráfico: Laboratório de Design Gráfico (LDG) da ED/UEMG
Coordenação do projeto: Mariana Misk
Diagramação: Larissa Kamei, Sofia Carvalho e Thales Santos
Design da capa: Iara Mol Aguiar

Este livro foi submetido à avaliação por duplo parecer às cegas, feita por pesquisadores doutores, e à aprovação pelo Conselho Editorial.

Rodovia Papa João Paulo II, 4143. Ed. Minas, 8º andar,
Cidade Administrativa, bairro Serra Verde, BH-MG, CEP: 31630-900.
31 3916-9080 | editora@uemg.br | editora.uemg.br

Sumário

Prefácio

O presente livro é resultado da consolidação de uma iniciativa de sucesso. A obra é constituída por textos resultantes dos trabalhos finais da 2ª edição do curso História Social do Design no Brasil ministrado em 2019 na disciplina Tópicos Especiais do Programa de Pós-Graduação em Design da UEMG. A 1ª edição desse curso ocorreu em 2016 e gerou um primeiro livro intitulado *Histórias do Design em Minas Gerais* com 12 trabalhos de temas inéditos ou pouco conhecidos na historiografia brasileira. Em ambos a docência foi exercida em parceria por mim, professor da FAUUSP, e pelas professoras Maria Regina Álvares Correia Dias e Marcelina das Graças de Almeida da Escola de Design da UEMG.

A publicação deste 2º livro é relevante sobre vários aspectos. Consolida uma crença defendida no prefácio do 1º livro de que o fomento de uma história local ou regional, principalmente fora do tradicional eixo Rio de Janeiro - São Paulo, é um dos caminhos promissores para a pesquisa em História do Design no Brasil que pode contribuir para uma melhor construção da História do desenvolvimento dessa atividade profissional em âmbito nacional. O curso nascido na Pós-graduação da FAUUSP em 2007 foi replicado em ação de cooperação interinstitucional com a UFPR em 2013, na qual também se gerou um livro, e recentemente em 2019 com a UFRGS. Portanto, representa também os esforços de intercâmbio entre Programas de Pós-graduação em Design brasileiros para uma salutar troca de experiências e para a realização de projetos conjuntos de especial importância, principalmente quando se trata de um campo de pesquisa no qual o país é o recorte geográfico.

Por outro lado, a presente publicação confirma o que já se preconizava com a edição do livro anterior: a riqueza da produção de design no estado de Minas Gerais. Os temas dos trabalhos abrangem histórias das ideias, projetos, eventos, personagens e cultura material e visual. As áreas de atuação do design mineiro são diversificadas: moda, produto, gráfico, joias, mobiliário, editorial, ambientes, ensino, capas de discos e gestão. A importância do resgate dessa produção de design foi reconhecida com a atribuição da Menção Honrosa ao livro *Histórias do Design em Minas Gerais* de 2017 na 33ª edição do

Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira de 2019, na categoria Trabalhos Escritos Publicados.

Além disso, publicar a produção de conhecimento em meio a um cenário de incertezas de um novo "normal" de vida é contribuir para a fé de que apesar das dificuldades temos condições de continuar a caminhar e construir um mundo melhor.

Conhecer trajetórias do design no passado é um dos caminhos para auxiliar a reflexão sobre angústias e questões do presente. O objetivo geral do curso foi proporcionar o conhecimento sobre as origens e a constituição da profissão no Brasil e auxiliar a entender o contexto contemporâneo do design nacional. Entretanto, conhecer essas trajetórias proporciona também conhecer projetos e capacidades criativas realizadas em um país marcado pelas pressões globais para se manter periférico.

O interesse demonstrado por estudantes e candidatos ao Programa de Pós-graduação em Design da Escola de Design da UEMG em participar do curso foi significativo e aumentou após a publicação do 1º livro sobre Minas Gerais. Entendemos que assim um dos objetivos principais dessa parceria interinstitucional foi alcançado: o fomento da pesquisa em história do design no Brasil. É uma área de investigações que se percebe crescer também em outras instituições e eventos do campo. Porém, ainda há muitos estados brasileiros onde essa pesquisa é nula ou pouco realizada. Acredito que não seja por causa da ausência de uma prática anterior de design nessas regiões.

Esperamos que a publicação de um segundo volume sobre o design em Minas Gerais estimule o interesse pela história não só entre os mineiros, mas também em outros estados brasileiros. Pesquisas com base em fontes primárias, métodos bem delimitados, temas inéditos ou pouco conhecidos ou novas luzes sobre os conhecidos e contextualizados no espaço social e no tempo. Desta forma poderemos propiciar a construção de narrativas históricas mais completas e fundamentadas do design brasileiro em um país de proporções continentais.

Com a publicação desse segundo volume, oferecemos mais uma contribuição.

Boa leitura.

Prof. Dr. Marcos da Costa Braga
FAUUSP

Apresentação

A disciplina “Tópicos especiais – História Social do Design no Brasil”, ministrada no Curso de Mestrado e Doutorado em Design em 2019 pelos professores Marcos da Costa Braga, da FAUUSP, Marcelina das Graças de Almeida e Maria Regina Álvares Correia Dias, ambas do Programa de Pós-Graduação em Design da UEMG, deu origem a este segundo volume da série. A primeira disciplina foi ofertada em 2016 e resultou no livro *Histórias do Design em Minas Gerais* que foi publicado em 2017 pela Editora UEMG.

A disciplina em 2019 foi desenvolvida em dois semestres. No primeiro, teve como objetivo discutir a formação do campo profissional do design moderno no Brasil do século XX, proporcionar conhecimentos básicos sobre métodos, abordagens e características da pesquisa da história do design no Brasil, história da cidade de Belo Horizonte e uma revisão dos temas pesquisados nos estudos já realizados. Na segunda etapa do semestre, iniciou-se o exercício prático sobre pesquisa de campo e realização de vinte monografias temáticas relacionadas às histórias do design em Minas Gerais. Os alunos apresentaram os resultados oralmente no dia 9 de julho, durante a II Semana de Pesquisa em Design, realizada na Escola de Design. Já no segundo semestre de 2019, aconteceu uma segunda disciplina com o objetivo de elaborar a editoração do livro. Os alunos e professores trabalharam no aperfeiçoamento dos textos já realizados no semestre anterior, no treinamento de um processo de revisão em pares, resultando em um conjunto de quinze capítulos que compõem esta segunda edição.

A diversidade dos temas do livro reflete a atuação ampla do design mineiro. Pode-se agrupá-los em estudos relacionados ao ensino do design na UEMG, seja a trajetória do reitor, seja a de docentes e grupos de pesquisas embrionários da Escola de Design. Um segundo grupo de estudos é dedicado às relações da atuação profissional, entre eles a contribuição dos designers em projetos de espaços efêmeros e eventos, o papel do design para a revitalização do maior parque municipal da cidade, um estudo sobre o caráter inovador do design mineiro no campo da joalheria e os primeiros dez anos que marcaram o design de moda no estado a partir dos eventos do Minas

Trend. Dois segmentos foram também incluídos nos estudos, a tradição da indústria moveleira do estado e o segmento cultural da música, por meio da análise gráfica da capas de discos do emblemático Clube da Esquina. Quatro outros capítulos dedicam-se à memória gráfica mineira, a iniciar pela análise gráfica-histórica do Jornal da UEMG; análise gráfica de um jornal alternativo mineiro, Binômio, da década de 1950; da revista semanal Bello Horizonte, que iniciou sua circulação na década de 1930; e análise gráfica de epígrafes de marmoristas no Cemitério do Bonfim, em Belo Horizonte. Por fim, um estudo da técnica da fundição e serralheria artística trazida pelos imigrantes italianos nas primeiras décadas de Belo Horizonte.

O primeiro capítulo, intitulado ***O reitor e o designer na administração da UEMG***, de autoria de **Fabio Henrique Dias Maximo**, busca registrar como se deu a gestão do primeiro designer no mundo a ascender ao cargo de reitor em uma universidade pública. O professor Dijon De Moraes, primeiramente, assumiu o cargo de vice-reitor e depois foi eleito reitor por duas candidaturas subsequentes, de 2010 a 2018. A intenção da pesquisa não foi a de relatar os feitos da gestão, mas sim, esclarecer se o papel de "gestor designer" refletiu em suas atribuições diretas – seja de planejamento, de execução, de abordagem dos problemas – e de como os traços de sua formação e o pensamento em design influenciaram a maneira de agir e planejar as atividades do cargo.

O capítulo seguinte relata a história de uma docente de grande importância para a Escola de Design, intitulado ***Mara Galupo de Paula Penna: 42 anos de docência e sua consolidação como professora referência da Escola de Design***, de **Paula Glória Barbosa**. O estudo registrou a trajetória com enfoque em suas contribuições profissionais e humanas para o ensino de paisagismo e para o curso de Design de Ambientes, que a tornaram reconhecida por muitos como uma referência no campo. A pesquisadora utilizou a metodologia de pesquisa qualitativa de história de vida – ou método biográfico – entrevistou a própria Mara Galupo com outras quatorzes pessoas, entre elas, dois de seus professores quando ainda estudante, seis colegas professores e seis ex-alunos. Ao final, três foram as categorias de análise identificadas e analisadas: perfil docente, transformações implementadas e pilar institucional.

A importância do CPqD para a formação do aluno para a atuação no design automotivo, de **Lorena Gomes Ribeiro de**

Oliveira, é o tema do terceiro estudo aqui relatado. Ela investigou a contribuição do Centro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design e Ergonomia (CPqD) da Escola de Design para a formação do aluno, em especial, para a sua atuação no campo do design automotivo. Como ex-integrante desse grupo, Lorena baseou-se no fato de que muitos alunos, que passaram pelo Centro durante a graduação, tenham ocupado posteriormente diversas funções em empresas do setor automobilístico, tanto no Brasil quanto no exterior. Desde a sua fundação, em 1993, o centro tornou-se uma referência para aqueles estudantes que vislumbram trabalhar no campo da mobilidade.

O quarto capítulo foi escrito por **Flávia Marieta Magalhães Rigoni** e intitulado ***Panorama histórico do Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias da Escola de Design da UEMG.*** O estudo teve o propósito de resgatar a constituição e trajetória do Cedgem a partir de diferentes perspectivas: identificar os principais personagens, mapear os projetos desenvolvidos e discutir como se deu a contribuição do design para um dos setores mais estratégicos do estado, tanto econômico como social. Adotou-se a metodologia da história oral, que privilegiou a realização de entrevistas com doze pessoas que participaram ou testemunharam acontecimentos nesse percurso.

Design de espaços efêmeros em Belo Horizonte: a contribuição dos docentes da Escola de Design da UEMG é o tema do próximo capítulo de **Alessandra Santos Lima da Cunha**. O propósito foi investigar sobre os espaços temporários em Belo Horizonte, tendo como ponto de partida os principais designers que são, ou já foram, professores da Universidade do Estado de Minas Gerais e que atuaram nesse campo a partir dos anos de 1990. Foram identificados cincos designers que representaram essa atuação prática: Paulo Rossi, Alencar Ferreira, Heleno Polisseni, Yuri Simon e Cláudio Santos. Foram realizadas as entrevistas com os profissionais selecionados, a fim de compreender a trajetória profissional e principais contribuições desse grupo, e o resultado demonstrou uma diversidade de possibilidades, especialmente no campo da economia criativa: projetos de exposições, feiras, shows, museus, cenários, eventos culturais e comemorativos.

A autora **Deborah Camila Viana Cardoso** abordou o ***Parque Municipal Américo Renné Giannetti: o papel do design em sua revitalização ambiental na década de 1990***, como tema do sexto capítulo. O estudo se limitou a identificar qual foi

a atuação de designers na equipe responsável pela segunda reforma do parque e demonstrar a relevância do paisagismo enquanto disciplina projetual, na preservação do patrimônio histórico e cultural da cidade. Para realizar a coleta dos dados, foram entrevistadas duas designers que integraram a equipe multidisciplinar responsável pela reforma, composta por arquitetos, urbanistas, engenheiros e historiadores.

O sétimo capítulo ***Aspectos distintivos do design de joias mineiro premiado****,* da pesquisadora **Maria Bernadete dos Santos Teixeira**, parte da constatação de uma presença significativa de designers mineiros finalistas em concursos do setor nas últimas décadas, o que norteou as questões investigadas. O estudo faz uma análise de dois principais concursos brasileiros de design de joias, o Prêmio IBGM, promovido pelo Instituto Brasileiro de Gemas e Metais Preciosos e o AngloGold Auditions, realizados pela mineradora AngloGold Ashanti. Inicialmente, foram mapeados e catalogados os finalistas das edições de 2002 a 2015, que confirmaram o alto índice de designers mineiros em ambos. Com o objetivo de trazer diferentes percepções sobre o design praticado nesses concursos, foram entrevistados, além de designers finalistas, professores, profissionais da área e um empresário que atuou como apoiador/patrocinador desses eventos.

A gênese do design na Itatiaia Móveis foi o estudo apresentado pela pesquisadora **Luciana de Castro Maeda Avellar** no oitavo capítulo. A empresa foi fundada na cidade de Ubá/MG, em 1964, por uma família descendente de italianos que, a partir de uma máquina de dobrar chapas de aço, começou a produzir armários de cozinha. A aproximação da empresa com o design se deu ao final da década de 1980, por meio do Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC), que resultou na contratação das designers Leila Amaral Gontijo e Denise Alamy Botelho, que passam a integrar a equipe de desenvolvimento de produtos da Itatiaia. A pesquisa concentrou-se na coleta de dados primários por meio de cinco entrevistas com os primeiros designers atuantes da Itatiaia, além da pesquisa documental dos projetos cedidos pelos entrevistados e pela empresa.

O nono capítulo, ***O que foi feito devera: a imagem no projeto gráfico dos LPs do Clube da Esquina***, foi desenvolvido pelo professor e fotógrafo **Rogério de Souza e Silva**. O propósito da pesquisa foi analisar as imagens que constituíram as capas

de discos dos principais integrantes desse movimento musical e cultural, com recorte temporal entre os anos de 1970 e 1985. Os membros do Clube foram muitos, podendo destacar: Milton Nascimento, Lô Borges, Wagner Tiso Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Beto Guedes, Toninho Horta, Tavito, Flávio Venturini, entre outros. A análise do projeto gráfico dos discos selecionados levou em conta o contexto cultural da época, o artista, o fotógrafo, a foto, ilustrações, tipografia, cores e diversos elementos que enriqueceram o texto analítico do autor.

Casualmente, o tema do décimo capítulo é ***Dez anos de Minas Trend*** de **Wadson Gomes Amorim**, que pesquisou o tema na condição de designer e empresário, tendo participado de algumas edições do evento, considerado tradicional do calendário da moda mineira a partir de 2007. Apesar da expressividade do evento, não foram encontrados estudos que contribuem para a formação de uma discussão teórica sobre o assunto no campo da história social do design. Como recorte temporal, considerou-se os primeiros dez anos do evento, o que totaliza vinte edições. Do ponto de vista metodológico, foram coletados nove depoimentos orais de articuladores institucionais e designers que atuaram na organização ou foram expositores do evento. Somados aos depoimentos, foi realizada uma pesquisa documental detalhada em publicações, documentos, material da imprensa e imagens que caracterizam o surgimento e o desenvolvimento das edições do evento.

Os jornais são considerados artefatos de memória gráfica por serem impressos efêmeros produzidos para estabelecer uma noção de identidade local. A disposição visual dos elementos num mesmo espaço físico é de caráter instrumental, peça-chave do discurso, e complementa o conteúdo do jornal. Com base nesse argumento, os dois capítulos a seguir empregaram a análise gráfica como procedimento. O primeiro intitulado ***Os jornais institucionais da UEMG: aspectos gráficos e relações históricas***, da autora **Gabriella Nair Figueiredo Noronha Pinto** analisou, sob a perspectiva do design gráfico, artefatos da memória gráfica da Universidade do Estado de Minas Gerais, notadamente os jornais institucionais, à luz da trajetória da instituição. O estudo abrange os jornais institucionais produzidos durante o período de 1992 a 2017, os quais estão preservados no acervo da Reitoria. Já **André Matias Carneiro** apresenta o estudo ***O Jornal Binômio e seu projeto gráfico durante a fase humorística no período de 1952 a 1956.***

Trata-se de um jornal declaradamente independente, que adotou postura crítica em relação aos grandes poderes, fato que o diferenciou dos semanários da tradicional imprensa mineira que tinham um nítido caráter subserviente em relação ao governo da época. O Binômio foi fundado em Belo Horizonte pelos jornalistas José Maria Rabêlo e Euro Luiz Arantes, em 1952. O objetivo foi estudar os elementos gráficos presentes nos exemplares analisados que circularam desde a fundação até 1956, batizada de fase humorística. Além da pesquisa da totalidade de exemplares disponíveis na Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, o autor entrevistou Rabêlo, que esclareceu diversos pontos e detalhes ainda desconhecidos dos recortes históricos até então publicados, especialmente no campo jornalístico.

Ainda na linha da memória gráfica local, destaca-se ***O design gráfico das capas da Revista Bello Horizonte dos anos 1933 a 1936***, estudo relatado no décimo terceiro capítulo por **Yasmine Ávila Catarinozzi da Costa.** O estudo apresenta a análise de quatorze capas ilustradas da revista Bello Horizonte, com foco em seus aspectos gráficos e em sua contribuição para a identidade gráfica da revista, tendo um recorte temporal entre os anos de 1933 a 1936. As capas selecionadas são significativas por exemplificar a variedade de estilos e soluções gráficas da época. O propósito foi compreender como os artistas gráficos expressavam a identidade editorial da revista e estabelecer relações entre a linguagem gráfica das capas com as tendências de modernidade da época, especialmente com o estilo *art déco*.

O Cemitério do Bonfim é um lugar privilegiado para se entender a cultura local, pois, por meio de sua arquitetura, escultura e artes decorativas, foram cristalizados elementos simbólicos que permitem uma compreensão da sociedade aos quais foram inseridos. Nesse sentido, a análise de elementos gráficos presentes nas epígrafes foi o tema do próximo capítulo, intitulado ***Cemitério do Bonfim: análise das epígrafes de marmoristas na construção da memória gráfica da cidade de Belo Horizonte***, relatado por **Larissa Albuquerque de Alencar**. O método do estudo consistiu, inicialmente, em mapear os principais marmoristas do período final do século XIX e início do século XX. Em uma fase subsequente, as epígrafes foram fotografadas nos túmulos para posteriormente serem analisadas. O foco foi a análise tipográfica e de estilo, de modo

a melhor compreender quais eram os estilos artísticos mais utilizados pelos marmoristas naquela época que contribuíram para a compreensão da história do design mineiro em Belo Horizonte, cidade construída sob a ótica do progresso.

Eduardo Rocha Rodrigues é o autor do último capítulo que tratou da ***Fundição e serralheria artística do imigrante italiano nas primeiras décadas de Belo Horizonte***. O estudo buscou investigar e desvendar aspectos do trabalho do fundidor e serralheiro italiano nas primeiras décadas de Belo Horizonte, entre 1893 e 1930, e demonstrar a relação desse trabalho com o design. A metodologia consistiu em uma pesquisa bibliográfica e documental em arquivos da época. A pesquisa revelou nomes de alguns fundidores e serralheiros italianos que atuaram no período estudado, bem como alguns dos locais que ainda conservam seus trabalhos. Depois procedeu-se o registro fotográfico das obras e, por fim, à análise daquelas dotadas de uma tipologia que agrega o uso funcional ao estético, bem como a produção com caráter industrial.

Boa leitura.

Profa. Dra. Maria Regina Álvares Correia Dias
PPGD/UEMG

O reitor e o designer na administração da UEMG

1

Fabio Henrique Dias Maximo

INTRODUÇÃO

Inúmeras histórias que impactaram o campo do design no Brasil aconteceram no Estado de Minas Gerais. Por exemplo, o primeiro designer formado em um curso regular de Desenho Industrial ocorreu no dia 16 de janeiro de 1963, na Fundação Universidade Mineira de Arte (FUMA) (BRAGA; ALMEIDA; DIAS, 2017) — atual Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (ED/UEMG). E recentemente, outro episódio ocorreu: trata-se da história do primeiro designer no mundo a ascender ao cargo de reitor em uma universidade[1] pública.

Com a intenção de registrar mais essa peculiaridade da história do design ocorrida no Estado de Minas Gerais, desenvolveu-se uma pesquisa que pode ser designada como uma micro-história da administração pública (BARROS, 2010). Ela foi ancorada no designer Dijon De Moraes, iniciando no período em que ele exerceu o cargo de vice-reitor (2006–2010) e terminando ao fim de seu último mandato como reitor (2010–2014, primeiro mandato, e 2014–2018, segundo mandato) da Universidade do Estado de Minas Gerais. Nesse recorte da história do design, buscou-se averiguar como ocorreu a conexão do design e a gestão.

O Dr. Dijon De Moraes possui, de fato, sólida e notável formação em design. Essa premissa pode ser atestada por sua formação acadêmica (mestrado e doutorado na Itália) e por sua produção intelectual de artigos e livros como *Limites do Design*, *Análise do Design Brasileiro:* Entre Mimese e Mestiçagem, Metaprojeto: o Design do Design. Em sua produção ele aborda profundamente temas como a história, a evolução e a metodologia do design, além da coautoria em diversas publicações. De imediato, pressupõe-se que, em razão de seu

1. Instituição de ensino composta por amplo espectro do conhecimento envolvendo cursos de exatas, humanas e saúde distribuídos em *campi* dotados de estrutura física para cada área, que inclui sob sua tutela institutos de pesquisa e cursos de graduação e pós-graduação nas mais diversas áreas do conhecimento.

amplo conhecimento do campo, o método de design possa ter influenciado em seu modo de agir durante a passagem pela reitoria, uma vez que um gestor rege sua conduta baseado em sua formação.

Então, como detectar os pontos de contato entre os métodos de design e sua gestão? Pressupondo que o método de design estava presente em sua gestão, a pesquisa se baseou nos seguintes indicadores: (i) necessidade de *feedbacks* para tomadas de decisões; (ii) condução de equipe para solução de problemas; (iii) descentralização de atividades; (iv) método baseado na tríade análise–síntese–avaliação. Detectar se as ações em busca de *feedbacks* ocorreram é importante por considerar que:

> [...] não há como existir um processo de design totalmente linear, [...] todo processo avaliativo gera *feedbacks* que podem e devem ser levados em consideração para os pontos de retorno nas etapas do processo. [...] Processos realmente lineares e sem *feedbacks* avaliativos não deveriam ser considerados processos de design, pois se excluem da tríade análise–síntese–avaliação (seja no ciclo menor ou no ciclo maior) (LUZ, 2018, p. 91).

Vale ressaltar que a intenção da pesquisa não foi registrar os feitos ocorridos na gestão, mas sim esclarecer se esse "gestor designer" reflete em suas atribuições diretas — seja de planejamento, de execução, de abordagem dos problemas — os traços de sua formação, e como o pensamento em design influenciou a maneira de agir e planejar as atividades no cargo. Para isso, foi imprescindível recordar sua formação, seus métodos de trabalho (advindos do design), os resultados alcançados e relacioná-los com a abordagem metodológica utilizada durante sua gestão. Para tanto, utilizou-se a história oral como método de pesquisa qualitativo, assistido por roteiro de entrevista estruturado e pesquisas paralelas em relatórios de gestão entre os anos de 2010 e 2018.

ORGANIZAR A PESQUISA EM UMA HISTÓRIA DO DESIGN

O indicativo que fundamentou a abordagem da pesquisa dentro do método de história oral, e classificando-a como do tipo história de vida, está no fato de o ex-reitor ter concluído sua gestão no final do primeiro semestre de 2018,

uma vez que esse tipo de abordagem é indicada justamente para “[...] pesquisas sobre temas recentes, que a memória dos entrevistados alcance” (ALBERTI, 2013). Além do mais, essa abordagem tem a intenção de registrar as nuances peculiares, não somente as presentes nos registros oficiais, mas também aquelas contadas por quem vivenciou os acontecimentos. Portanto, levantamentos a respeito da educação formal, vivência, infância, assim como o levantamento historiográfico da Universidade, remetendo ao período em que o ex-reitor era professor, foram fundamentais para conhecer as circunstâncias e o ambiente que o direcionaram para a atividade política na época.

Foram obtidos documentos, cedidos pelo ex-reitor, como um vídeo de entrevista à TV UEMG de 2017[2], seu currículo Lattes[3], além de consultas em sites oficiais do governo e da UEMG que continham notícias a respeito da gestão e assuntos correlatos. Posteriormente, os procedimentos foram: a) descrever as atividades desenvolvidas no interstício administrativo do reitor (2010–2018), baseando-se nos Planos e Relatórios de Gestão e em artigo publicado por ele; b) delimitar as atividades desempenhadas; e c) identificar inovações implementadas. Enquanto isso, houve o levantamento de referências do campo de design que se relacionavam com a gestão — importante para sustentar argumentação e demonstrar os pontos de contato entre as ações e o método de design implementado durante os mandatos.

Em seguida, foram planejadas entrevistas (realizadas em duas sessões de aproximadamente duas horas), que ajudaram tanto na coleta de material (relatórios, imagens, documentos) quanto no esclarecimento das atribuições diretas afetadas por uma conduta intrínseca ao design. A primeira sessão compreendeu a ascensão à reitoria após um período como vice-reitor — retrata seu amadurecimento como gestor —, além de contextualizar sua participação dentro da esfera administrativa da UEMG, principalmente seu entendimento a respeito de suas atribuições. A segunda sessão se debruçou em como o design afetou sua conduta administrativa.

A condução das entrevistas respeitou a ordem cronológica dos eventos, evitou interrupções e deu liberdade ao entrevistado para abordar os assuntos que ele considerava pertinente. Para isso, foram planejadas questões que exigiam um trabalho de reflexão crítica sobre o passado, para que as memórias e

2.
Primeiro programa Academia, onde o ex-reitor da UEMG, professor Dr. Dijon De Moraes, relata sua trajetória de vida pessoal e profissional, desde fatos marcantes de sua infância na cidade mineira Pedra Azul às suas primeiras experiências como monitor, estagiário e professor da universidade. Disponível em: https://youtu.be/h6ZfLS4Vmmo?list=PLeu-9xmgxodokJJNkExDnH-FMCJH9lecvBq.

3.
Endereço para acessar o currículo Lattes está disponível em: http://lattes.cnpq.br/3963802030917928.

os relatos fossem dados espontaneamente em direção aos objetivos estabelecidos na pesquisa (ALBERTI, 2013).

BREVE BIOGRAFIA DE UM REITOR DESIGNER

Em 1960, no Vale do Jequitinhonha, na cidade de Pedra Azul/MG, nascia Dijon Moraes Júnior, o sétimo de um total de oito filhos cujo nome foi dado em homenagem a seu pai. Quanto à grafia de seu nome, esclarece-se que ele assina "Dijon De Moraes" em suas publicações e, portanto, adotaremos esta forma ao fazermos referência a ele daqui por diante.

É preciso, inicialmente, observar que Dijon De Moraes teve sua educação artística, humanista e cultural alimentada desde a infância pelos pais, responsáveis por propiciar um ambiente doméstico repleto de enciclopédias de livros e coleções de discos. Outro aspecto relevante é a respeito de sua cidade natal, pois suas lembranças retratam um ambiente bucólico, talvez pelo fato de a cidade não possuir asfalto nas ruas, uma infraestrutura elétrica que dependia de geradores que funcionavam somente um período da noite e que, somado às festas e tradições próprias, peculiares de uma cidade pequena, criava uma atmosfera fantasiosa que, em suas palavras, "dava asas à imaginação dos habitantes" (MORAES, 2019a).

Ele acredita que sua infância culturalmente rica e lúdica contribuiu muito para sua capacidade de projetação e apontou dois episódios que forneceram suas primeiras experiências estéticas na vida. O primeiro foi com as coleções de cerâmica expostas no mercado central da cidade, feitas pelas mulheres do Vale do Jequitinhonha. O segundo, ainda na infância, costumava acompanhar sua mãe durante as reuniões com as amigas na padaria da cidade, alugada exclusivamente para conversarem enquanto faziam biscoitos. Durante essas reuniões, sua mãe lhe dava um saco de confeitar com massa bem fina e um tabuleiro para que ele também fizesse seus próprios biscoitos. Fazia os biscoitos em forma de bola, de carrinho, arma de brinquedo. Considera, hoje, que isso foi uma das grandes influências para que no futuro viesse a escolher o curso de Desenho Industrial, mais especificamente Design de Produto.

Anos mais tarde, já na década de 70 — quando o Brasil se encontrava num processo de desenvolvimento tecnológico e industrial —, Dijon De Moraes relata que tinha muito interesse nos dispositivos tecnológicos que via em viagens com os pais,

mas menciona que, somente aos 11 anos, teve acesso a uma televisão. Dois anos depois, aos 13 anos de idade, conta como foi fascinante ir pela primeira vez a São Paulo/SP e fazer uso de metrô, elevador, escada rolante e assistir à televisão em cores, tudo de uma só vez.

Após todas essas experiências, ao chegar na adolescência, já não tinha dúvidas que escolheria um curso de graduação dentro de Humanas ou de Ciências Sociais Aplicadas. Seu tio, arquiteto, ajudou a fincar sua escolha no Desenho Industrial ao contar a história da configuração de uma colher, explicando que esse simples produto é do jeito que é porque alguém pensou em suas funcionalidades e na melhor forma para adequá-lo ao usuário, e disse-lhe que quem fazia isso era o desenhista industrial. Nesse momento decidiu seguir a profissão de designer, pois, em seus pensamentos, "se uma colher pode ser tudo isso, imagina milhões de objetos que ainda podem ser pensados" (MORAES, 2019a). Entendia que não era somente a ideia de criar objetos só pela estética, mas também o que esses objetos representavam socialmente e como você muda o comportamento das pessoas por meio das propostas do design.

Figura 1: Dijon De Moraes em 1989.

Fonte: acervo pessoal Dijon De Moraes.

Dijon De Moraes cursou o ensino fundamental em sua cidade natal, porém, o segundo grau foi realizado no Instituto Champagnat de Belo Horizonte, através de bolsa de estudos da Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG). Iniciou seu ensino superior com 19 anos quando entrou na ED/UEMG, antiga FUMA, onde cursava Desenho Industrial no período noturno, o que possibilitava trabalhar durante o dia. Formou-se em 1983, com 23 anos, e logo foi para o mercado de trabalho. Contudo, decidiu priorizar suas atividades na ED/UEMG, então, virou monitor e depois auxiliar em diversas disciplinas, o que também lhe rendia uma remuneração. Em 1986, tornou-se professor da FUMA aos 26 anos e passou a responder pela cadeira de Planejamento e Desenvolvimento de Projeto, atualmente chamada de Prática Projetual. Neste período, lembra que, em uma consulta ao oftalmologista, pediu até que lhe fossem receitados óculos, mesmo sem necessidade, pois achava que assim sua fisionomia pareceria mais adulta, já que tinha receio de os alunos não o respeitarem em sala de aula devido à sua aparência jovial (Figura 1).

Sua qualificação profissional passa por inúmeras instituições: FUMA (atual ED/UEMG), onde se graduou (1980–1983); Fundação João Pinheiro/UEMG, onde fez especialização em Metodologia do Ensino Superior (1991); Concórdia College de Chicago/EUA, onde estudou um semestre (1991); Fundação Dom Cabral, onde cursou o Programa de Gestão para Executivos (PROGEX – 1998). Na Itália, concluiu os seus estudos de mestrado e doutorado nas instituições: Scuola Politecnica di Design (SPD)/Milão, onde fez mestrado em Design com dupla titulação em *Visual Design* e *Industrial Design* (1992–1994) e Politecnico di Milano (Polimi), onde obteve título de doutor em Design (1999–2003), conforme Figura 2.

Figura 2: diplomas de doutorado e mestrado, respectivamente.

Fonte: acervo pessoal Dijon De Moraes.

REPUBBLICA ITALIANA
IN NOME DELLA LEGGE
DIJON MORAES JUNIOR
DOTTORE DI RICERCA
IN "DISEGNO INDUSTRIALE"

SCUOLA POLITECNICA DI DESIGN
DIPLOMA MASTER DI VISUAL DESIGN

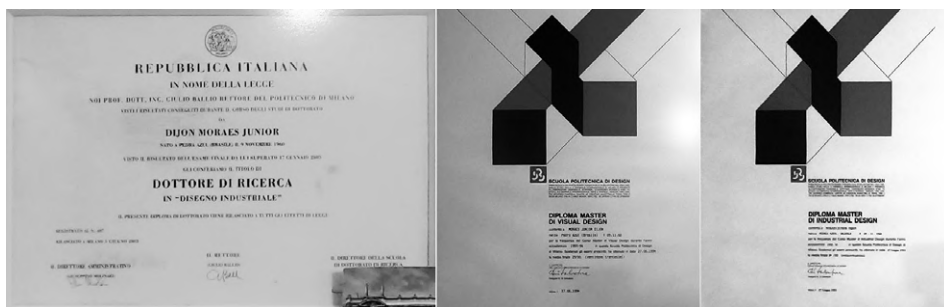
SCUOLA POLITECNICA DI DESIGN
DIPLOMA MASTER DI INDUSTRIAL DESIGN

Tal formação possibilitou contato com inúmeros pensadores do design, como Andrea Branzi e Ezio Manzini, orientador e coorientador em seu doutorado; Achille Castiglioni (Figura 3); Massimo Acchile Bonfatini; Tomás Maldonado; Umberto Eco e Gui Bonsiepe. Isso também abriu oportunidades para seu engajamento em redes internacionais de design na América e na Europa, e consequentemente, como reitor, também estreitou laços com países como Canadá, Japão, Taiwan, Turquia, Portugal, Coreia do Sul, além da América Latina. Muitas das vezes foi convidado para ministrar palestras, aulas e participar de bancas nestas localidades.

Figura 3: Foto com o designer Achille Castiglioni; posse no Colégio de Doutores da Universidade de Bolonha (Itália) 2018; paraninfo Turma Polimi e festividade 150 anos.

Fonte: Acervo pessoal Dijon De Moraes.

Recebeu prêmios no Brasil como: Prêmio Ouro IDEA Brasil, MOVESP, CNPq, e por três vezes o Prêmio Museu da Casa Brasileira de Design. Também teve suas pesquisas e trabalhos premiados na Itália, Taiwan e Japão. Como vice-reitor e reitor da UEMG recebeu as medalhas: Calmon Barreto; Santos Dumont e da Inconfidência; Medalha de Mérito da Associação Brasileira de Reitores de Universidades Estaduais e Municipais (ABRUEM); Comenda da Paz Chico Xavier, Governo do Estado de Minas Gerais; e a Medalha Alferes Tiradentes, Polícia Militar de Minas Gerais. Também foi homenageado no 63º Fórum da ABRUEM após conclusão do seu mandato na reitoria em 2018 e, um ano depois, recebeu o título de Cidadania Italiana das mãos do cônsul da Itália em Minas Gerais (Figura 4). Em 2019, o professor Dr. Dijon De Moraes se aposentou pela

Figura 4: Homenagem ABRUEM (2018); Título de Cidadania Italiana (2019); Medalha Inconfidência Mineira (2015).

Fonte: acervo pessoal Dijon De Moraes.

UEMG ainda bastante ativo no campo do design, presente em congressos e na organização de livros. No momento da escrita desta pesquisa (2020), ele vive em Milão, onde escreve um novo livro de design e colabora com a Scuola Politecnica di Design de Milano e com a Universidade de Bolonha.

DE VICE AO MAGNÍFICO: REITOR DE PRIMEIRA VIAGEM
O doutorado: a Itália e suas influências

Dijon De Moraes considera que sua dedicação tanto à prática quanto à teoria o preparou para atuar como gestor. Também deixa claro que ser reitor não era um desejo, pois comenta: "[...] não pensava nisso, no meu projeto de vida não tinha a questão da gestão, nunca pensei em fazer gestão. [...] Concorria a prêmios como Museu da Casa Brasileira, MOVESP, CNPq, e vários outros prêmios" (MORAES, 2019a). Contudo, fala que sempre gostou do ensino do design porque entendia que a academia dava vazão à criatividade e ao sonho, motivo pelo qual nunca largou a academia e por isso seu apreço em conservar a parte teórica. Para ele, a prática acadêmica, durante a formação do designer, aparece como um espaço de liberdade para experimentação, de criatividade, de decisão, de pensamento, diferenciada dos outros campos do conhecimento. No entanto, o ex-reitor pondera que, em termos econômicos, não havia dúvidas de "[...] que o que recebíamos na parte acadêmica era muito pouco, e a parte que recebíamos da prática era muito vantajosa" (MORAES, 2019a). Isso acontecia porque, na segunda metade dos anos 1980, o design no Brasil foi impulsionado pelo crescimento do setor de serviços (BRAGA, 2016a, p. 320).

Também deixa claro seu incômodo a respeito de sua graduação por considerá-la "extremamente racionalista, extremamente objetiva funcional" (MORAES, 2019a). Quando a convite da empresa Madeirense — onde havia trabalhado — foi à Itália pela primeira vez, percebe e confirma "[...] que estava no caminho certo, de não repetir minha formação nesse sentido" (MORAES, 2019a). Por tudo o que viu e pelo impacto que sentiu durante seu primeiro contato com o design italiano, ele decide que deveria ir para Itália. Assim, ele participou do processo de seleção para mestrado na Scuola Politecnica di Design de Milano (Polimi) em 1992, onde obteve êxito.

Após concluir o mestrado (1994) ele retorna ao Brasil. Passa uma temporada por aqui, mas logo retorna à Itália (1999) para iniciar os estudos de doutorado na Polimi, o que "[...] coincidiu com o fenômeno da globalização [...]" (MORAES, 2019a) — a globalização foi o tema escolhido para sua tese. Consequentemente, ao se debruçar sobre o tema, ele compreendeu como os fenômenos que ocorriam pelo mundo influenciavam o design. Ainda no doutorado ele comenta que finalmente consegue se "curar", e exprime esse sentimento na seguinte fala: "[...] porque eu tinha uma angústia muito grande, vendo o design dos outros países indo para a frente, acontecendo, se realizando, se consolidando, e no Brasil não" (MORAES, 2019a).

Nesse período ele adquire uma visão macro do design atrelado ao processo de industrialização, que, por sua vez, obedece a fatores históricos, econômicos e políticos. Assim, percebe que "[...] não tinha como não ir pelo viés político" (MORAES, 2019a) nas decisões sobre políticas que afetam o design, seja no campo profissional ou no ensino. Fica evidente para ele que "era uma época politicamente com este viés, então não tem como separar o termo 'design' da política" (MORAES, 2019a).

Dijon De Moraes percebia, durante o doutorado, que uma abordagem global para avaliação de cenários e de sistemas não era discutida pelo design no Brasil, e essa deficiência traria um enorme prejuízo ao campo. Exemplifica essa situação quando o governo decide abrir o mercado para o livre comércio de importados — produtos com qualidade superior e altamente competitivos —, mas o que na sua opinião prejudicou o design no país, uma vez que, para compensar a atrasada infraestrutura industrial à época no Brasil, as empresas optavam por diminuir a qualidade em prol de preços mais competitivos, processo que ficou conhecido como "tropicalização" dos produtos.

No entanto, a certa altura no doutorado, lembra que sempre fora questionado a respeito do viés sócio–econômico–político de sua pesquisa, o que lhe rendia diversas perguntas do tipo: "você nunca pensou em se candidatar politicamente?", e cuja resposta era: "de jeito nenhum, eu acho que a política que a gente faz com design é outra, não política partidária, isso não, isso não está nos meus planos. Tenho minhas convicções sociais que acredito e que defendo, mas politicamente

para tomar posição, eu não vejo sentido para isso não" (MORAES, 2019a).

Apesar de uma certa resistência à época, ele rememora um comentário de seu amigo: "quando você não ocupa os espaços, outros ocupam, e quando os outros ocupam os espaços, você fica à mercê das decisões deles" (MORAES, 2019a). Isso lhe remete à atuação do designer Aloísio Magalhães como secretário do Ministério da Educação (MEC) e como diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN/RJ), por considerá-lo um dos designers brasileiros que atuou profundamente na política do Brasil, justamente pelos cargos que ocupou, assim como pelos projetos e ações em prol do desenvolvimento do design.

Nota-se que diante desse panorama, e especialmente devido às influências de seu doutorado na Itália, Dijon De Moraes já despertava e amadurecia sua percepção a respeito do design na política. A carreira política, antes muito rejeitada por fundamentos pessoais pragmáticos, agora já começava a ganhar novos significados para ele, a ponto de compreender que tal atuação seria fundamental para os problemas mais complexos do campo do design e levando-o à seguinte reflexão: "aí realmente eu fiquei pensando, será que se Aloísio Magalhães não tivesse feito essas ações nós estaríamos inseridos? Talvez não" (MORAES, 2019a).

A oportunidade: a gestão e a política

Para contextualizar o momento que propiciou o caminho de Dijon De Moraes até a gestão, também é vital contar uma breve história da UEMG. A Universidade teve origem na Assembleia Constituinte Estadual de 1989, que tinha a missão de unificar todas as instituições públicas de ensino do estado de Minas Gerais. Desde sua criação, tomaram posse os reitores Aluísio Pimenta (1991–1994 e 1995–1999); Gerson Brito Mello Boson (1990–1991, *pro tempore*, e 1999–2001); Hélio Ponte (1994, *pro tempore*); José Antônio dos Reis (2002–2006); Marília Sidney Souza de Mendonça (2006, *pro tempore*); Janete Gomes Barreto Paiva (2006–2010); Dijon De Moraes (2010–2014 e 2014–2018) e Lavínia Rosa Rodrigues (2018–atual)[4]. Ressalta-se o fato de que José Antônio dos Reis era professor da ED/UEMG, o que nos faz inferir que desde 2002 a ED/UEMG se fazia presente na mais alta cúpula administrativa da UEMG.

4. Informações do site oficial da UEMG. Disponível em: http://www.2018.uemg.br/noticia_detalhe.php?id=10627. Acesso em: 1 nov. 2019.

Em dezembro de 2003, o professor Dijon De Moraes retorna a Belo Horizonte, após finalizar seu doutorado na Itália (Figura 5, à esq.), e reassume suas atividades na UEMG, que até aquele momento tinha conseguido incorporar somente algumas fundações públicas da capital e uma delas foi justamente a FUMA. Um ano mais tarde ocorreriam as eleições para reitoria, uma vez que o mandato do então reitor José Antônio dos Reis estava terminando e sua vice, professora Janete Gomes Barreto Paiva, iria concorrer ao cargo e procurava um vice para composição da chapa. Cientes da situação, professores da ED/UEMG convidaram o professor, agora doutor, Dijon De Moraes para compor a chapa. Dijon De Moraes comenta que considerou os seguintes aspectos para aceitar o convite: a candidata a reitora era experiente, pois era vice em outra gestão; seria uma ótima oportunidade para exercitar a política na esfera administrativa; e sua atuação seria de um coadjuvante, ou seja, mais de observar, aprender e atender demandas pontuais. Sendo assim, ele aceita compor a chapa como vice e concorrer às eleições no ano de 2006.

Figura 5: conclusão do doutorado com filho João Pedro ao colo; Vice-reitor no interstício 2006 – 2010.

Fonte: acervo pessoal Dijon De Moraes.

Após a vitória da chapa e já no cargo de vice-reitor, ele recebe como primeira demanda a criação da Editora UEMG. Esse episódio reforça nele o pensamento de que a atividade política era fundamental para trazer mudanças à Universidade, e implementar algumas de suas ideias. O objetivo nesse caso era tirar do papel o plano de construir uma editora que beneficiasse a comunidade acadêmica universitária e disseminasse a pesquisa, os conhecimentos, reflexões, teorias. Essa foi sua primeira ação efetiva no cargo de vice-reitor.

> Aí eu comecei a tomar gosto, aí eu vi. Oh! A coisa é verdade! Então quer dizer que a gente estando na linha de frente, tendo uma visão que pode trazer benefício para nossa comunidade, para os professores, para nossa área de conhecimento e para as

outras da instituição. E eu acho que é uma maneira de a gente ver isso com outros olhos (MORAES, 2019a).

Nesse período, também coube a ele organizar o embrião dos cursos *stricto sensu* da UEMG, e, para isso, pediu conselho a um grande personagem do design brasileiro, o Dr. Itiro Iida. Este lhe indicou os professores Rossana Delmar de Lima Arcoverde[5] e Adalberto Vasquez[6] para auxiliá-lo a estruturar dois mestrados na UEMG, um na Educação e outro na área do Design. Fica evidente que os acontecimentos até então consolidavam a convicção a respeito da importância de sua participação política nessa esfera administrativa, para transformar de forma concreta as estruturas da Universidade e impulsionar o design.

Ele também menciona uma situação que, em suas palavras, achou "absurda". Foi destinado a ele, para relato, um processo a respeito da devolução de R$ 1,00 pertinente à compra de vidros para janelas das faculdades. Dijon se questionou por que essa competência seria sua, e não da Pró-reitoria de Planejamento, Gestão e Finanças da UEMG. Podemos notar a primeira conexão entre o modo de agir do então vice-reitor e as características do designer. Ele questiona esse *modus operandi* inflexível e muito centralizador, que delegava processos de forma padronizada, sem tratamento ou problematização da ação, independentemente de sua especificidade, desconsiderava as competências e focava estritamente no cumprimento do protocolo administrativo.

Observando as situações administrativas no dia a dia, ele percebe alguns elementos onde sua formação poderia complementar a gestão. Para explicar, ele faz uma analogia entre o modo de agir do designer e de um regente de uma orquestra, que não necessita saber tocar todos os instrumentos, mas sim ordená-los, organizá-los e fazer a sinfonia, ou seja, delegar. Delegar faz parte do design, caso contrário, afirma, o designer que pensa ser responsável por todos os processos acaba por desconfigurar sua atuação profissional e se assemelha a um artesão, um artista. E nesse ponto, quando ele faz a distinção de um fazer artesanal e o fazer do designer, analisa-se que o pensamento sistemático organizado em teoria, como pensado por Friedman (2003, p. 513), estava presente em suas atitudes como reitor, pois a teoria o permitia enquadrar e organizar suas observações.

5. Professora da Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, Unidade Acadêmica de Educação. Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004).

6. Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Física, Departamento de Física. Doutor em Física pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1973), pós-doutor pela Technische Universität München (1977), pós-doutor pela Carnegie Mellon University (1977) e pós-doutor pela Centre National de la Recherche Scientifique (1985).

Também deixa claro que identificar os pontos comuns entre a gestão e o design não foi fácil, mas a cada ação desempenhada ele percebia similaridades com os desafios que enfrentou quando liderava equipes, seja na indústria ou em seu escritório. Em ambos os ambientes ele se deparou com diferentes profissionais e diferentes pontos de vista, e por isso considera que sua experiência prática foi importantíssima para realizar a transição do papel de designer para o de gestor. Outro aspecto que aborda como comum entre as atividades era seu entendimento quanto ao compromisso que o designer tinha "para" e "com" o outro. Como exemplo, cita o caso da editora[7], a implementação dos programas *stricto sensu*[8], e mais tarde, na segunda gestão, a TV UEMG[9], sobre os quais afirma que o ganho não foi exclusivamente para os gestores da UEMG, mas para comunidade acadêmica.

Desse modo, ele delineia como deveria ser sua atuação na gestão administrativa e como precisava se portar, pois "[...] tudo o que acontece nessa gestão, ainda como vice, eu vi a possibilidade, o campo aberto que era poder fazer uma contribuição política e que também de certa forma envolvia o design" (MORAES, 2019a).

Friedman (2003) apresenta características do designer que corroboram tais observações, quando afirma que, no ambiente complexo de hoje, um designer deve identificar problemas, selecionar os objetivos apropriados e desenvolver soluções. Assim, quanto mais o trabalho do design ganha espaço nas equipes, um designer experiente deve também ser capaz de montar e liderar a equipe para desenvolver e implementar soluções, uma vez que designers atuam em vários níveis – como um analista, que descobre problemas ou que trabalha com um problema à luz de uma informação; como um sintetista, que ajuda a resolver problemas; como um generalista, que entende a gama de habilidades que devem estar empregadas para desenvolver soluções; como um líder, que organiza equipes quando o conjunto de habilidades não é suficiente. Além disso, também tem que criticar a própria solução proposta, levando em conta se ela realmente resolveu o problema.

Por fim, para Dijon De Moraes, o contexto e o momento de como as demandas apareciam só poderiam avançar com a presença nas instâncias superiores de um agente aberto a ideias e com "[...] essa visão, essa intenção, essa interatividade do design com as outras práticas, do design com a arte,

7.
Resolução CONUN/UEMG Nº 147/2008, de 06 de junho de 2008. Institui a atividade da Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais/ UEMG. Disponível em: https://www.uemg.br/resolucoes-conun/2418-resolucao-conun-uemg-n--147-2008-06-de-junho-de--2008-institui-a-atividade-da-editora-da-universidade-do-estado-de-minas-gerais-uemg. Acesso em: 1 nov. 2019.

8.
Resolução CONUN/ UEMG Nº 129/2007, de 21 de março de 2007; Resolução CONUN/UEMG Nº 151/2008, de 3 de setembro de 2008.

9.
Inaugurada em 22 de junho de 2017, passou a integrar a grade fixa de programação do Canal Universitário de Belo Horizonte, permitindo o acesso à produção intelectual da Universidade, por meio dos canais a cabo 12 da NET e 14 OI Tv e disponibilização posterior também na WebTv, no Youtube e na Fanpage do Facebook. (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS, 2018).

do design com a música, design com educação" (MORAES, 2019a), ou seja, condizente com a abordagem holística da formação do designer capaz de acelerar as mudanças e implementar ações multidisciplinares.

Primeira gestão: conexões com o design

Nos anos de 1980 houve o crescimento pujante de escritórios de design e a consolidação da profissão de designer, apesar da instabilidade econômica na maior parte dessa década. Muito embora os pensamentos e teorias do design já fossem bem estabelecidos, a aplicabilidade do pensamento do design em áreas distintas começava a ser investigada como processo metodológico para sua utilização em outras profissões nos anos de 1990. Buchanan (1992) já considerava que esse pensamento projetual levava o design à condição de articulador, pois aproximava o homem comum das artes liberais que havia sido afastado do pensamento intelectual e científico, exclusivo de acadêmicos. Já entre os anos de 2010 e 2014, após um período de crescimento econômico, ocorre também a difusão de uma nova forma de utilizar o design no Brasil, empregado em outros campos de conhecimento por meio do termo *Design Thinking* (BRAGA, 2016; MARGOLIN, 2009).

Em meio a isso, o professor Dijon De Moraes se elege reitor da UEMG (2010–2014) e, a princípio, ele tinha consciência de que a experiência profissional, acadêmica e sua formação holística no design poderiam ser utilizadas também durante o planejamento da gestão. Aliás, Dijon De Moraes compreende que o termo *Design Thinking* foi uma forma de expressar como a metodologia que se aplica ao design — o pensamento peculiar do campo — também servia para dar um direcionamento a áreas fora dele. Entretanto, em muitos campos o termo *Design Thinking* sinalizava inovação, que nem sempre era resultado de um processo de design, o que vulgarizou tanto o termo quanto a metodologia. O ex-reitor conta que, na época, já havia designers atuantes nesse espectro do conhecimento, que experimentavam esse modo de pensar em design para além da indústria, em serviços, no planejamento, na configuração de sistemas sociais. Provavelmente a liberdade experimental inerente à profissão foi o que possibilitou a ele embarcar o design no contexto da gestão, e por meio disso questionar o

próprio método de gestão e fazer comparações entre esses dois mundos.

Dijon De Moraes, assim como Friedman (2003), entendia que desenvolver uma base compreensiva através da prática leva muitos anos. Por outro lado, uma base sólida de conhecimento de design ancorada em ampla tradição de pesquisa oferece a cada profissional o acesso aos resultados cumulativos de muitas outras mentes e torna a experiência geral de um campo muito maior. Isso ajuda a explicar por que, mesmo assumindo o cargo de reitor (Figura 6), decidiu não se afastar da sala de aula e continuar a orientar e ministrar ao menos um módulo na pós-graduação.

Figura 6: posse como reitor na gestão 2010-2014.

Fonte: acervo pessoal Dijon De Moraes.

No cargo de reitor, ele identifica como maiores dificuldades na gestão o fato de sempre trabalhar com restrição orçamentária e a falta de autonomia. Ou seja, o querer fazer e o executar dependiam do orçamento do Estado, que não era determinado pela gestão da Universidade. Ao comentar essa conjuntura, o ex-reitor se recorda de algumas situações vivenciadas durante sua carreira ainda como designer, quando considerava fatores como flexibilidade e visão holística para concretizar os projetos. Fazia assim uma ligação entre o contexto da prática projetual do design e as condições para implementar os projetos à frente da reitoria.

> Então esse lado é o lado ruim, mas eu lembro também que no design também era assim. Também não tinha autonomia de escolher o termoplástico, eu não tinha a autonomia de escolher uma tecnologia mais avançada porque a empresa não tinha dinheiro para comprar, a empresa que eu estava prestando

> serviço ou que eu estava resolvendo o problema... ela não tinha (MORAES, 2019a).

No entanto, os problemas na gestão eram mais delicados e complexos, e alguns dilemas enfrentados por ele foram descritos como "situações desumanas". Para exemplificar, ele cita a queda da Lei Complementar (LC nº 100/2007), em 26 de março de 2014, que promovia a investidura de profissionais da área de educação em cargos públicos efetivos sem a realização de concurso público – contrário ao artigo 37, inciso II, da Constituição Federal. Assim, quando a lei foi declarada inconstitucional pelo Superior Tribunal Federal (STF), o então reitor teria o prazo de doze meses para que todos os servidores tivessem sua vinculação revertida à condição de designados, ou seja, não teriam mais a estabilidade como servidores públicos. Nesse momento, sua autonomia como gestor é posta em xeque, pois está sob o comando de leis, do governo, do orçamento – cujo órgão responsável já sinalizara o corte dos pagamentos – ou seja, só havia uma decisão a ser tomada, obedecer.

Lembra-se de que enquanto dono de escritório também enfrentara coisas parecidas, resguardadas as devidas proporções. Por exemplo, quando o designer se recusa a atender uma demanda, ou não responde ao problema com a solução que o cliente deseja, mas sim com aquilo que é possível fazer, com o recurso e o contexto vigente, pode ser visto como um mau designer. Em outras palavras, em cenários assim, como da LC nº 100/2007, não havia uma solução e nem uma tomada de decisão confortável, mas sua opção foi a de obediência à lei e ao governo, e neste caso ele compreende que "só a história e o tempo que vão dizer" (MORAES, 2019a) se sua atuação será compreendida como a de um bom ou mau gestor.

Ele também analisa que o gestor nunca está preparado para atuar sobre um novo problema, porque os problemas nunca são idênticos e por isso as soluções e as abordagens sempre são diferentes, e consequentemente o processo de resolvê-los também. Afirma que é exatamente assim que um designer trabalha, pois "quantas vezes você tem diante de você um *briefing* ou uma proposta de solução, ou de um novo produto, ou um novo serviço, ou um novo projeto que você não sabe nem por onde começar? Quantas vezes!? Não é só medo, isso faz parte do processo" (MORAES, 2019a). Assim, percebe-se que sua gestão não era a cópia de um *modus*

operandi preestabelecido por um método, planejamento ou por um rigor já implementado na empresa ou instituição.

No parágrafo anterior, pode-se notar uma possível relação entre design e problemas complexos, ou o raciocínio de abdução que muitos atribuem ao pensamento do designer (BUCHANAN, 1992). Também fica evidente a convergência do modo como sua gestão é conduzida, principalmente quando relata que "[...] a primeira coisa que você tem que fazer, que é igual exatamente na questão do design é procurar entender o contexto" (MORAES, 2019a). Isso corrobora com os pensamentos de Friedman (2003), uma vez que para este autor o design formula um problema a partir de uma contextualização incompleta e clínica (específica ou restrita a uma situação) para assim desenvolver uma solução conjunta, pois considera o objeto do design dentro da área da experiência humana.

Em outro episódio de sua gestão, quando atuou na criação do curso de medicina da UEMG, Dijon De Moraes compara sua abordagem aos desafios enfrentados como designer. Cita o exemplo de quando a empresa *Mediphacos Ophthalmic* o contrata para elaborar uma embalagem de lente intraocular que cumprisse recomendações de higiene hospitalar, que evitasse o cirurgião de confundir o olho direito com o esquerdo e que fosse prática. Em ambos os casos, ele buscou vivenciar as peculiaridades do problema. Para isso, pediu auxílio de profissionais que fornecessem a ele o conhecimento necessário para compreender a complexidade do projeto com o qual estava lidando. Assim, ele demonstra que a abordagem clássica do design, fundamentada em saber "qual o problema, definir o problema, problema existente ou problema criado [...]" (MORAES, 2019a), foi a mesma enquanto no papel de gestor.

Para a criação do hospital universitário, nessa ocasião, relata que organizou uma estratégia para atender às recomendações do MEC. Para tanto, era necessário criar a grade curricular, a estrutura física (laboratórios), mas isso exigia uma profunda compreensão dessa área do conhecimento, ou seja, algo que não tinha. Para tanto, ele procurou parceria com a Santa Casa de Misericórdia/MG (hospital), e começou a estruturar todo o projeto com perguntas que se baseavam na mesma perspectiva do design, para desse modo entender o contexto do uso, os procedimentos, as condutas necessárias para execução de um plano de ação.

Com essa abordagem, ele conta que uma das primeiras providências de sua gestão foi a criação de reuniões semanais que contavam com a participação do vice-reitor, chefe de gabinete, pró-reitores e do setor jurídico. Essas reuniões eram caracterizadas como descentralizadoras e buscavam obter *feedbacks* das atividades realizadas. Tais reuniões propiciavam o envolvimento e o compartilhamento de informações para que todos pudessem contribuir para a solução dos problemas.

Essa atitude do ex-reitor condiz com Friedman (2003) quando afirma que muitos aspectos do design envolvem procurar e pesquisar juntos. Além disso, estar aberto para ouvir e exercer a função de liderança, neste caso, de uma equipe multidisciplinar em direção à solução do problema, legitima ainda mais a prática do designer.

> Em retrospecto, dos processos aqui analisados, os processos de Bruno Munari (1981) e o de Löbach (2001) trazem uma abordagem na qual os autores não propõem explicitamente os pontos de retorno e *feedback*. Mesmo assim, pressupomos esses pontos devido à sugestão de processos avaliativos (com consequente geração de *feedback*) durante ou entre as etapas (LUZ, 2018).

Ao explicar algumas decisões advindas dessa condução que integrava a gestão da Universidade para a solução dos problemas, o ex-reitor nos traz mais duas analogias. Na primeira, comenta que os parâmetros determinados nos projetos de produtos em design são comparáveis às condicionantes levadas às reuniões – os números, os dados, as restrições orçamentárias, demandas do Sistema de Seleção Unificada (Sisu), questões judiciais. A segunda diz respeito ao Plano Estratégico, que foi seguido tanto na primeira quanto na segunda gestão, considerado por ele como um "*super briefing*", uma estratégia baseada no pensamento do design.

> Qual é a primeira coisa que você faz quando você é chamado pela empresa? Você quer os dados. O que ele quer para poder fazer o novo produto, ou uma nova solução, ou um novo serviço. Você quer saber a história da empresa, você quer saber a tecnologia disponível, a matéria-prima que ele trabalha, você quer saber disso tudo. Isso foi uma coisa que nós fizemos (MORAES, 2019a).

Essa compreensão o ajudou a lidar mais naturalmente com a atividade prática da gestão, e comenta que, a partir disso, não se preocupava tanto se estava pautado no método ou não. Considera essa a sua fase mais madura como reitor, e nesse momento se podem notar profundas semelhanças entre as práticas projetuais do ex-reitor com o modo que conduziu sua gestão, explicando o processo de transição entre a prática do design e a prática na gestão. Assim, apurou-se que aspectos frequentes utilizados por métodos clássicos de design (Quadro 1) também ocorreram na gestão, o que deixa claro que os processos de gestão do ex-reitor também seguem a tríade análise – síntese – avaliação, segundo Luz (2018).

ANÁLISE	SÍNTESE	AVALIAÇÃO
Análise do problema; Conhecimento do problema; Coleta de informações; Análise das informações; Definição do problema, clarificação, definição dos objetivos.	Alternativas do problema; Escolha dos métodos de solucionar problemas, produção de ideias, geração de alternativas.	Avaliação das alternativas do problema; Exame das alternativas, processo de seleção; Processo de avaliação.

Quadro 1: exemplo da metodologia clássica de Bernard Löbach aplicada à tríade.

Fonte: adaptado de Luz (2018).

Gestão rima com emoção: momentos gratificantes e desafiantes

Atualmente, a UEMG está presente em 16 municípios de Minas Gerais e possui 115 cursos de graduação presencial e 9 cursos de pós-graduação *stricto sensu*. Para chegar a essa configuração, a instituição de ensino absorveu grande parte das fundações públicas existentes no estado, conforme o art. 82 do Ato das Disposições Transitórias (ADCT) da Constituição Estadual, que facultou às fundações educacionais de ensino superior presentes na capital e no interior, instituídas pelo estado, optar por serem absorvidas como unidades da UEMG. Mas somente em 2014 a UEMG conclui a estadualização das fundações associadas presentes na capital e no interior, e a partir daí também iniciou a oferta de cursos a distância no território mineiro (MINAS GERAIS, 1989; UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS, 2014).

Segundo Dijon De Moraes, tal absorção foi bastante lenta devido à burocracia administrativa necessária para mudar regimes de trabalho de servidores do interior (CLT até aquele momento) para o modelo público, além do fato de alunos

ainda pagarem mensalidades para os institutos de educação do interior, que precisavam dessa verba para se sustentar. Nesse cenário havia o seguinte dilema: concluir o projeto do governo que beneficiaria milhares de famílias – que a partir da integração não precisariam pagar mensalidade pelo ensino superior e técnico (prática comum nas fundações) – sem mexer no orçamento que cobria os custos de manutenção e folha de pagamento.

Mais uma vez o ex-reitor demonstra que encarava a gestão como um produto do design e isso talvez o confortasse na tarefa de lidar com os desafios. Relata que perceber em um defeito a oportunidade de inovar, utilizar as limitações, as restrições, os problemas e “colori-los”, dar uma nova roupagem e transformar o sistema era um exercício de design. Dijon De Moraes também conta:

> Uma das memórias que eu vou guardar para o resto da vida como reitor foram os pais de joelhos jogando os carnês para cima, rasgando os carnês assim! Foi emocionante! A UEMG, de 7.200 estudantes, passou para 22.000. Sendo que 14 mil pagavam, não para a UEMG, mas pagavam como instituição privada... mista né? Para você ter ideia tinha curso que [o aluno] pagava R$ 1.300,00/mês, como engenharia e direito, passou a pagar zero! Então, isso para um gestor é uma das coisas mais gratificantes que eu vi na minha vida. Por outro lado, e para manter isso? Com o orçamento quase o mesmo. Aí que é o desafio (MORAES, 2019a).

Ao ser indagado a respeito de como ele via seu papel de reitor, do significado e da importância do cargo, chama a atenção quando diz que era seu dever levar sua carga periférica (conexões e influência) para agregar prestígio e facilitar as ações da instituição. Ou seja, para ele o papel do reitor é representativo e deve carregar e ser alimentado de uma atmosfera plural e simbólica (Figura 7).

Figura 7: Missão UEMG para visita a universidades na Itália.

Fonte: acervo pessoal Dijon De Moraes.

Esse entendimento simbólico de um designer alçado ao cargo de reitor pode ser ilustrado em duas ocasiões. Sobre a primeira, o ex-reitor conta a respeito de uma conversa que teve antes da palestra do sociólogo italiano Domenico De Masi, que lhe disse: "considero o Brasil um país muito diferente, pois não conhecia experiência como essa, um reitor designer"; e continua: "na Itália reitores são engenheiros, médicos, administradores, nunca houve um designer". Por fim, o sociólogo ressaltou que isso era mais um fenômeno que ilustrava aquilo que defendia durante sua carreira, as mudanças socioeconômicas e do trabalho que vinham ocorrendo em todo o mundo.

A segunda acontece quando Dijon De Moraes, ainda como reitor, é convidado para apresentar sua pesquisa sobre Metaprojeto no evento *Science Inspired Design* na Universidade Frederico II em Nápoles, e o apresentaram como "o primeiro reitor designer do mundo". Após subir ao palco, ele comenta que aquilo era um exagero, porém foi prontamente informado pelo anfitrião do evento que a informação estava correta. A organização do evento fizera uma pesquisa a respeito, inclusive citou levantamentos feitos na China (à época), e ainda ressaltou que por mais que a Royal College em Londres e a Escola de Ulm (já comandada por Tomás Maldonado) tivessem tido designers como reitores, tais instituições eram restritas a um único campo do conhecimento (o design). Ou seja, de todas as universidades do mundo, que possuíssem uma diversidade de cursos, composta por amplo espectro do conhecimento, só havia registro do caso da UEMG com um reitor designer.

Levando em consideração todos esses aspectos, e já mais próximo do fim de seu primeiro mandato, há um momento em

Figura 8: Reitor presidindo cerimônia; Reitor e vice-reitor José Eustáquio de Brito (gestão 2014-2018).

Fonte: acervo pessoal Dijon De Moraes.

que o ex-reitor percebe que sua atuação nas instâncias superiores fazia a diferença, e isso influencia na sua decisão de continuar nesse caminho. Ele chega a dizer: "agora tomei gosto", quando se refere aos resultados que havia conquistado como reitor da UEMG. Isso demonstra o amadurecimento de sua percepção e compreensão do aspecto político de sua posição nessa primeira experiência. Opta, então, por continuar sua trajetória na gestão e decide concorrer ao cargo de reitor e mais uma vez obtém êxito, sendo reconduzido para a gestão 2014–2018 (Figura 8).

MAGNÍFICO PELA SEGUNDA VEZ
Segunda gestão: mudar e não acomodar

Em julho de 2014, Dijon De Moraes toma posse e inicia o segundo mandato como reitor. Mais experiente, maduro e consciente de seu papel simbólico e da sua influência, ele já acumulava conhecimento suficiente para expandir e aperfeiçoar os planos e projetos em sua segunda gestão. Estava ciente de que haveria muitas mudanças, pois, embora permanecesse à frente da UEMG, sua equipe havia modificado bastante, o governo seria substituído no ano seguinte e a própria UEMG estava em constante transformação. Porém, em sua percepção, as mudanças sempre são positivas porque trazem consigo oportunidades. Assim, "se o desafio da primeira gestão, por exemplo, era instituir o *stricto sensu*, que a gente não tinha ainda consolidado, no segundo mandato foi já partir do *stricto sensu* para mais doutorados" (MORAES, 2019b).

O ex-reitor sabia que, da mesma forma que sua posição influenciou em importantes conquistas para o curso de design, como a pós-graduação e a estrutura do curso, o engajamento de professores em busca de melhorias para seus cursos também influenciava sua tomada de decisão. Ou seja, nesse momento, ressalta a importância da participação política dos profissionais do design e da educação, como representatividade de classe, e a importância de um posicionamento para influenciar as decisões de instâncias superiores. Também aprendera que sofria influências tanto das pessoas que compunham sua gestão quanto dos interlocutores do governo. A partir daí, ele concluiu que isso era fazer política, e comenta que essa atividade lidava muito com as emoções da conjuntura no momento da gestão. Por isso, sua conduta deveria ser diferente, pois seria necessário interagir com

ambos os grupos, internos e externos à UEMG, que possuíam interesses diferentes e muitas vezes conflitantes.

Mais adiante, quando questionado sobre a ideia do design sempre se envolver "com" e "para" o outro, relata que esse é o ponto mais complexo. Justamente esse envolvimento que dá a motivação para a criação do novo, daquilo que ainda não existe e que está no centro da definição de projeto, e que também pode ser observada em Argan (1998) quando fala:

> O projeto ainda é um processo integrado numa concepção do desenvolvimento da sociedade como devir histórico [...]. Não é possível pensar o objeto separadamente do sujeito: o sujeito é sujeito porque coloca a realidade como outra e distinta de si; o objeto é objeto apenas porque é assumido e pensado pelo sujeito.

Segundo Friedman (2003, p. 508), a base da teoria do design reside no fato de que o design é, por natureza, uma disciplina interdisciplinar e integradora. Logo, o pensamento interdisciplinar se faz presente exatamente quando a gestão, que era de uma forma no início, passa a englobar novas características, quando por necessidade começa a estabelecer relações entre os diferentes perfis de trabalho instituídos por outros gestores. Consonante a isso, para Dijon De Moraes, um reitor tem que estar sempre aberto ao diálogo, deve ter a capacidade de ser transversal, tanto para conversar com o Governo Estadual quanto com a própria Universidade, ambos caracteristicamente heterogêneos.

> [...] Para você ter uma ideia, o nosso conselho universitário... ele é composto de 50 pessoas, 50 membros, e ali tem de tudo. [...] Impor à Universidade uma única ideologia é simplesmente im–pos–sí–vel! Porque cada professor é uma cabeça, cada estudante é uma cabeça, cada servidor é uma cabeça e tem que ser assim! (MORAES, 2019b).

Como previsto, as conquistas da primeira gestão trazem consigo novas demandas devido ao constante crescimento da Universidade e, por isso, havia a urgência de controlar certos parâmetros. O controle era feito por meio do Plano de Gestão, implementado de forma descentralizada e cujo o processo era monitorado por um sistema de informações on-line, para haver um acompanhamento por meio de relatórios periódicos

acessados diretamente nesse sistema (MORAES; ABRAS, 2014). Era óbvio que essa condição exigiria um método flexível e que viabilizasse o constante abastecimento de dados, ou seja, a construção de um conhecimento baseado no ambiente e nos processos. Isso fica evidente na seguinte fala:

> Cumpriu a parte do plano, faz a revisão. O plano de gestão tem que ser sempre revisado, então ou você faz a revisão trimestral, semestral ou anual, mas tem que fazer. Então quando você faz a revisão você elimina o que já foi cumprido, mas tem uma fila enorme de demanda às vezes para entrarem, são sempre demandas novas que vão entrando (MORAES, 2019b).

Essa atitude marca a diferença entre os dois mandatos, contudo, é mais um exemplo de como foi aplicado o pensamento em design. Havia a necessidade constante de revisar o planejamento e verificar o que foi feito e o que deveria ser feito mais adiante, uma busca constante por *feedbacks* – característica que sinaliza a presença do processo de design. Ressalta-se que a visão estratégica não mudou, mas amadureceu com a prática da gestão. Em consequência disso, vê-se a todo instante uma conexão muito forte com a memória de quando era professor e ministrava as aulas de Prática Projetual, e de sua conduta para o desenvolvimento dos projetos desenvolvidos com os alunos. O pensamento em design e os procedimentos deixavam claro como se estabeleceu a sequência básica do processo que tinha como referência para a ação durante o mandato de reitor.

> [...] Primeiro definir o problema; [...] definir as condicionantes, os problemas que tem a serem resolvidos; depois fazer as possíveis gerações de alternativas, como você poderia propor soluções para aquilo; depois fazer o projeto que você escolheu, o definitivo; o modelo; o protótipo e aplicar [...] (MORAES, 2019b).

O ex-reitor ainda relata que nos primeiros quatro anos o Planejamento Estratégico Situacional (PES) foi regularmente revisado. Essa forma de agir era sempre recobrada em sua memória, mas em seu segundo mandato essa prática já era bastante natural e, por isso, ele não recorria mais às diretrizes para saber como conduzir ou efetivar uma decisão. A essa

altura fica visível a questão do conhecimento tácito, internalizado em relação a como pensam os designers.

> A inventividade do projetista reside na capacidade artística, natural ou aprendida, de retornar àqueles posicionamentos e aplicá-los a uma nova situação, descobrindo aspectos da situação que afetam o design final. O que é considerado o estilo do designer, então, às vezes é mais do que apenas uma preferência pessoal por certos tipos de formas, materiais ou técnicas visuais; é um modo característico de ver possibilidades através dos posicionamentos conceituais (BUCHANAN, 1992, p. 11).

A respeito de seu aprendizado na gestão como vice e como reitor por duas vezes, relata que foram experiências cumulativas que ensinaram a responder cada vez mais rápido aos problemas, a errar menos e principalmente a identificar o viés técnico e o viés político envolvidos em cada tomada de decisão. Assim, avalia que se houvesse outra gestão procuraria fazer ajustes quanto aos aspectos políticos, porque compreendia que qualquer decisão técnica podia gerar um lastro político em prol tanto da gestão anterior quanto da atual. Em outras palavras, ele compreendeu que o cargo de reitor deveria ser conduzido exclusivamente por um viés técnico, embora houvesse um aspecto simbólico que inevitavelmente adentraria no campo político.

> [...] Saber o limite até onde que ele [o reitor] vai tecnicamente, pensando na instituição, e até onde que o outro pode fazer uso da sua parceria, que o reitor tem que ser parceiro do governo porque senão ele não realiza. [...] Porque você estava indo com o aspecto técnico querendo realizar, mas quem estava oferecendo vai com o aspecto político de tirar proveito (MORAES, 2019b).

Em meio ao ambiente muito mais complexo da segunda gestão, fica claro que seguir um único método inviabilizaria a sustentabilidade da gestão, ou seja, usar uma única ferramenta de gestão se mostrava insuficiente para viabilizar um projeto complexo como a gestão da UEMG. Ainda mais que a Universidade passava por uma constante expansão física e consequente aumento do trabalho administrativo para compatibilizar as atividades ao orçamento fixo – não havia previsão de investimento. Isso impactou diretamente nas condicionantes

estipuladas dentro do PES, o que exigiu um aumento da capacidade criativa de toda a equipe para que viabilizasse os projetos e controlasse as condicionantes pré-estabelecidas ainda no início da gestão.

Outro fator que merece destaque era o desejo de viabilizar os projetos planejados para a UEMG, comparado por ele a quando um designer vê seu produto ser útil ao responder todos os desafios conforme foi planejado, e afirma que "[...] a gente tem o prazer de ver aquilo se transformar em um modelo ou protótipo e mais prazer ainda quando está no mercado" (MORAES, 2019b). Isso o acompanhou na gestão, esse orgulho em concretizar uma ideia, tirar o projeto do papel e implementar seu plano de gestão. Para ele isso era o ápice da realização profissional. No sentido de produzir resultados que beneficiassem a sociedade, Dijon De Moraes comenta sobre uma conversa que tivera com o internacionalmente famoso designer italiano Achille Castiglioni, que disse:

> O pessoal conhece muito os meus projetos caros, os meus projetos que estão nas lojas chiques, expostas no MOMA de Nova York [...], mas o que me encanta não são esses projetos, o que me encanta é esse interruptor [...]. Esse interruptor aqui, todo mundo no interior aqui da Itália compra nas lojas de elétrica e não sabe que foi eu que fiz. Já foram vendidos mais de 3 milhões desse interruptor. O meu maior prazer é quando eu passo na rua ou vou nessas barracas de feira e está pendurado lá o meu interruptor; ou eu vou na casa de alguém que seja mais simples e está lá o interruptor sendo utilizado (MORAES, 2019b).

Achille Castiglioni era uma grande inspiração, e o desejo de realizar os protótipos, executar as ações planejadas foi uma característica que Dijon De Moraes trouxe para sua gestão. Ele queria sentir aquelas emoções, mas agora por meio da conclusão de seus projetos junto à comunidade acadêmica. Sendo assim, ele concluiu que a conduta mais correta a se seguir deveria ser ancorada em um envolvimento político-social e não político-partidário. Muito embora tenha definido para si o cargo de reitor característico de um aspecto técnico, ele possui plena consciência de que está dentro de um Plano Político de Governo, e nesse sentido caberia a ele decidir se estaria mais envolvido com o aspecto partidário ou social, mas deixa clara sua preferência pelo social.

> Qual que era o projeto? Aumentar o número de estudantes que não pagam pelo ensino público, e aumentar a quantidade de 7.000 para 22.000. Isso é maravilhoso! Qual o gestor que vai falar que não? Lógico que a gente quer. Sendo que dessa quantidade de 22.000, 76% são oriundos da escola pública, ou seja, era a Universidade da classe C e D. Então, é um projeto social fantástico! Maravilhoso! (MORAES, 2019b).

O traço acadêmico: infraestrutura, metaprojeto e história

> Desde a década de 1970, os sociólogos têm apontado que os métodos e processos pelos quais cientistas, engenheiros e outros trabalham em seus respectivos laboratórios expõem os valores incorporados em seu local de trabalho. Esses valores estruturados, por sua vez, influenciam os resultados em termos de seus produtos físicos e de sua ciência. A discussão de processos, procedimentos e protocolos apresenta outra oportunidade para conscientizar os valores no desenvolvimento de tecnologias. Além disso, os líderes institucionais podem considerar como a aplicação do método científico é realizada no local de trabalho ou como as limitações das ferramentas e produtos tecnológicos podem, sem saber, influenciar e codificar valores em métodos (SCHWAB; DAVIS, 2018, p. 42).

Ao ler os relatórios e os planos de gestão, observou-se que as questões tecnológicas, a manutenção do site institucional, a preocupação com a imagem da instituição eram pontos em comum nas duas gestões. Sobre isso, Dijon De Moraes comenta que a Universidade era carente de tecnologia e que na sua visão esses aspectos eram o alicerce, o suporte para o salto da Universidade para um outro patamar, e adiciona mais um aspecto, o da qualificação do corpo docente. “Ou seja, se você não tem as bases para poder promover o conhecimento, não tem como realizar esse conhecimento” (MORAES, 2019b).

Ele compreendia o impacto que a evolução tecnológica tinha nas organizações e no trabalho, assim como a transformação econômica e social que ela proporcionava. Ilustra essa transformação quando fala de um episódio ocorrido em sua carreira, quando visitou uma indústria na Europa nos anos 1980, e diz: “a primeira coisa que me surpreendeu é que a linha de montagem não era mais linear, era circular por indivíduo, ou seja, o operário fazia uma função que era em volta dele ao invés

da cadeia de montagem" (MORAES, 2019b). Portanto, em sua visão, para a UEMG firmar sua identidade como Universidade, em sua configuração deveria se fazer presente tanto uma infraestrutura conectada com os *campi* quanto possuir um corpo docente qualificado. Constata-se que o pensamento estava no nível estratégico, o que podia ser comparado a um dos níveis da gestão em design, pesquisado e conceituado por alguns autores, que consideram ainda os níveis tático e operacional.

> A gestão do design é a implementação do design como um programa formal de atividades dentro de uma corporação por meio da comunicação da relevância do design para as metas corporativas de longo prazo e da coordenação dos recursos de design em todos os níveis da atividade corporativa para atingir os seus objetivos (MOZOTA, 2011).

É neste momento que Dijon De Moraes compara o metaprojeto com a gestão. A partir da sua experiência ele começa a perceber alguns pontos de contato com sua atividade de gestor. Para chegar nessa conclusão ele expõe sua crítica à metodologia na qual foi condicionado como aluno e como docente, quando o ensino e o exercício da profissão em design eram baseados nas premissas do modernismo, no modelo industrial e no consumo.

> Utilizaram essa metodologia e eles [designers] também quando se tornaram professores, todos eles, sem nenhuma exceção, passaram a fazer uso dessa mesma metodologia que com o tempo se demonstrou incompleta, se demonstrou frágil, se demonstrou rígida, se demonstrou falha, se demonstrou desatualizada, se demonstrou fora do cenário que o mundo estava tomando e vivendo [...]. Ela [a metodologia] esqueceu que quem estava dentro dela, para poder praticar, era o homem. E sendo o homem, ele é mutante. O homem não tem o pensamento o tempo todo linear, inflexível, ele tem o emocional, ele tem o emotivo, ele tem o psicológico, ele tem o cognitivo, ele é homem, ele não é um robô, ele não foi programado para (MORAES, 2019b).

A partir dessa visão, apoiada nas mudanças do mundo globalizado, ele teve motivos suficientes para descartar o método linear. A detecção dessa indestreza do método linear pode ser entendida como uma aproximação da sua gestão com as características do design, que embora no passado tenha

caminhado para a rigidez metodológica, nunca foi delimitado a um procedimento ou processo rígido. A sua percepção macro do mundo, da importância da tecnologia para as mudanças, o faz crer que o metaprojeto pudesse ser um método capaz de lidar com a complexidade do mundo.

> Então, o metaprojeto... ela é a metodologia que veio para compensar a complexidade. O projeto ficou tão complexo que a velha metodologia não cumpria mais a sua função. Isso não quer dizer que não pode aplicar a velha metodologia como até hoje se aplica. Porém, são respostas previsíveis; são respostas que às vezes duram pouco tempo; obsoletas; são respostas que às vezes vão atender só momentaneamente e não vão resolver de fato a questão porque ela não dá o salto, ela não propõe novos estilos de vida (MORAES, 2019b).

Há algumas correntes no design que vão fazer essa reflexão e levar o design para o nível macro, justamente na esfera da decisão, antes mesmo de se definir o produto. Nesse nível, primeiramente se foca na necessidade e principalmente em como atendê-la e entendê-la como fruto do hábito, do costume e da cultura. O design centrado no humano e no emocional são paralelos a esse movimento, assim como a gestão de design estratégico para onde a empresa deve ir e a justificativa desse caminho (FRIEDMAN, 2003; LAWSON, 2005). Portanto, consideraremos tais aspectos como um ponto de contato entre o design e a gestão, uma vez que esse exercício do pensar repetidamente desencadeou a habilidade de tomada de decisões mais ágil, ao desenvolver esse pensamento na esfera da decisão antes de definir o produto, ou neste caso a gestão, como ele afirmou anteriormente.

> Então eu coloco isso da questão do metaprojeto como também um amadurecimento da gestão. Porque quantas vezes eu já pensei: mas será que é isso que é preciso fazer? Será que é essa a solução que a gente pode dar? Seria outra? Aí já estava intuitivamente com este pensamento. [...] Eu diria que eu possa ter usado a velha metodologia como vice-reitor, mas do primeiro mandato para frente eu já fui o metaprojeto (MORAES, 2019b).

Em virtude disso, fica cada vez mais claro para ele como seus pensamentos se assemelhavam ao metaprojeto.

Provavelmente isso aconteça pela inerência da prática do design arraigada por anos na sua vida, evidente quando relembra seu trajeto e quando comenta que o método antigo, adquirido tacitamente, chegou a ser usado na primeira experiência de gestão. A profundidade e a junção de teoria e prática também seguiram para a próxima gestão e a diferença entre os métodos de design e o metaprojeto é posta da seguinte forma:

> A diferença da facilidade da velha metodologia e da dificuldade do metaprojeto é porque a velha metodologia é baseada só em aspecto técnico–linear–objetivo. É mais fácil de aplicar, qualquer pessoa pode aplicar, mas se você vai aplicar o metaprojeto aí você tem que ir para um outro espaço. Aí você vai ter que discutir a psicologia humana, a sociologia, a antropologia, a questão da identidade cultural. São fatores que a ergonomia cognitiva e não a antropométrica, a ergonomia até entra, mas a cognitiva ganha mais espaço (MORAES, 2019b).

Dessa maneira, podemos dizer que ele critica o método objetivo-linear com propriedade e já observa o metaprojeto como uma saída para o mundo complexo pós-moderno porque "[...] mesmo com as imperfeições, mesmo não sendo a resposta de tudo, mas é uma tentativa de aproximação para o novo modelo. Isso que é rico no metaprojeto, uma tentativa de aproximação para o novo modelo" (MORAES, 2019b). Nesse ponto, podemos identificar que a habilidade de teorizar, por estar ligado sempre à academia, leva Dijon De Moraes a utilizar o metaprojeto como referência para sua transição a caminho da gestão.

Esclarecido seu posicionamento e as possíveis conexões entre o metaprojeto e a gestão, seria imprescindível abordarmos a principal ferramenta utilizada na gestão, o Plano Estratégico Situacional (PES). O PES possibilitava apontar ações baseadas em situações das temáticas elencadas pelo gestor e por isso foi questionado a ele se esta ferramenta fora escolhida por alguma proximidade com o método do design, no caso, com o metaprojeto. Contudo, o professor Dijon De Moraes deixa claro que quando decidiu pelo PES não se ateve em avaliar se havia proximidade ou conexão com o design, porém, mais tarde na entrevista, fica visível um ponto de conexão.

O método PES foi escolhido, resguardadas as devidas proporções, pela situação histórica sob a qual a ferramenta fora pensada. No caso, ela foi implementada no Chile na década de 1970 e o professor Dijon De Moraes observou algumas semelhanças com a situação da UEMG.

> Então, ele [economista Carlos Matus] desenvolveu uma metodologia, uma maneira de trabalhar pensando nos países em desenvolvimento, nos países com mais dificuldades, com menos recursos financeiros, de tecnologia e até de pessoas preparadas. Eu vi isso muito no espelho da Universidade nossa. Uma Universidade jovem, nova, sem recurso, ainda sem um corpo docente formado, ainda sem tecnologia, mais nesse sentido (MORAES, 2019b).

No entanto, em seu primeiro mandato, ele foi informado que havia uma ferramenta, muito popular, adotada e instruída pelo governo, conhecida como ciclo PDCA[10]. Por mais que fosse um ciclo, ela não tinha a flexibilidade que procurava, não se encaixava com a visão administrativa dele, pois "[...] achava o PDCA muito objetivo, muito técnico, nessa linha falando do passado, vamos dizer assim... muito linear, [...] fica dentro daquele ciclo sem sair dele [...]" (MORAES, 2019b). Chama a atenção o fato de que a própria ferramenta a ser utilizada na gestão passou por uma análise de similares, tanto o PES quanto o PDCA foram avaliados. Este fato da escolha de uma alternativa de ferramenta a ser usada na gestão demonstra que realmente, no início de sua gestão, aquele pensamento "clássico" do designer ainda estava presente. Por outro lado, exatamente durante este relato, ele observa que a ferramenta PES tem uma ligação com o metaprojeto no tocante a "[...] pegar pontos que puxam outros. Se você pegar um ponto simples, você resolvendo, não dá efeito nenhum, se você pegar um ponto importante, ele tem um fator de alavancagem" (MORAES, 2019b).

Há um caráter do metaprojeto que envolve a mudança do contexto, aparece exatamente quando se encontram aspectos que influenciam ou se conectam com o todo. "O objeto do projeto torna-se, assim, o sistema de relações que liga o produto a um contexto maior que vai de uma comunidade cultural a um território, de um contexto econômico a uma região" (MORAES, 2010, p. 67). E, a partir disso, implementava as possíveis mudanças, ou seja, a flexibilidade em sua conduta era pautada justamente por meio da metodologia do design.

10.
Sigla em inglês que representa os termos *Plan/Do/Check/Act or Adjust*, que significa Planejar/Fazer/Verificar/Agir ou Ajustar. É uma técnica de gestão que consiste justamente nestes quatro passos, e que tem como objetivo melhorar os processos e os produtos de forma contínua.

Whetten (1989) crê que existem várias maneiras de se fazer contribuições significantes à teoria, e que a habilidade para identificar os caminhos pelos quais a estrutura relacional de uma teoria muda, quando sob a influência de novos elementos e abordagens, é frequentemente o início de novas perspectivas. Assim, conclui-se que de fato a base teórica do professor Dijon De Moraes foi imprescindível para realizar a fusão da teoria do metaprojeto com a gestão.

Outra característica notável de sua gestão é a importância dada a registrar ações e realizações. Isso era fundamental para o ex-reitor, pois sabia que agindo assim evitaria distorções, ou seja, afirma que “a história, ela é contada da maneira que ela é escrita por quem escreveu. Se você não registra, se você não coloca os fatos como eles são, você vai ficar à mercê de quem contar depois” (MORAES, 2019b).

> Para você ter ideia, nós inauguramos a parte debaixo do prédio do design novo [o Espaço Cultural onde será a nova Escola de Design da UEMG] que era o antigo prédio do IPSEMG, na Praça da Liberdade. [...] Na inauguração da placa, a professora Lavínia, que é a atual reitora, falou comigo assim: “O nome que tinha que estar aí nessa placa é o seu”. Isso porque o prédio foi [...] no meu mandato só que não ficou pronto porque obra é isso. Começa obra e inaugura quem está lá. Eu só falei com a Lavínia assim: professora, quem plantou as maçãs que eu comi? Não sei quem foi. É igual. Alguém plantou as maçãs que eu comi então... não se preocupe com isso não, está tudo certo (MORAES, 2019b).

Logo, o incentivo em escrever e falar sobre as ações propostas, os relatórios bimestrais – feitos e organizados por ele próprio –, o cuidado em gravar todas as reuniões do Conselho Universitário contribuíram com a transparência institucional de sua gestão. Mas, também, a conduta de registrar o próprio

Figura 9: plano de trabalho, planos de gestão e relatório de gestão.

Fonte: acervo pessoal Dijon De Moraes.

processo de projeto deixa explícita a necessidade de ter um controle das etapas e da transparência das ações planejadas para avaliá-las. Além disso, escrever e incentivar o registro sobre a gestão (Figura 9) também podem ser considerados um reflexo de sua prática acadêmica, caracterizada por sua dedicação e envolvimento na produção de artigos, organização de livros, inclusive durante seu período como reitor, no qual manteve sua produção e seu vínculo com o Programa de Pós-Graduação em Design (PPGD/UEMG).

> [...] Nunca deixei [de dar aulas], mesmo porque eu gosto, isso para mim, falando a verdade, não me cansava. Era um momento também que eu saía da questão da gestão, que era muito complexa, era muito problema, de querer fazer e não conseguir. Era um momento que você ia para outro nível, ia para outra dimensão, aí eu fazia meus artigos (MORAES, 2019b).

A transição: do físico ao metafísico

Pilloton (2009) afirma que o design pode ser um catalisador para indivíduos, comunidades, até economias, e ainda diz que nós, como designers, podemos servir como catalisadores para agregar valor ao que já existe. Também diz que o design deve não apenas inspirar ações e reações, mas ainda amplificar o impacto. A partir dessa premissa, procurou-se compreender como foi percebido pelo ex-reitor que a gestão, da forma que foi conduzida, se tornara uma outra forma de aplicar o design, uma vez que se percebeu a construção de uma visão ainda mais abrangente tanto do campo do design quanto da gestão. A diferença é que na gestão a política assumia o papel de catalizador.

Friedman (2003) já abordava que a prática é fundamental para o design. Consoante a isso, Dijon De Moraes conta de sua facilidade com a questão projetual, pois tinha muita experiência em coordenar equipes, fazer protótipos dentro do chão de fábrica, inclusive comenta: “a coisa que eu mais gostava era, do nada, ver o produto crescendo, crescendo, até virar o protótipo pronto e você testar, sentar e funcionar, [...], mas era muito naquele viés de realizar, de fazer. Eu não tinha esse viés conceitual e teórico, isso que é importante” (MORAES, 2019b). Mas deixa claro que a transformação de sua abordagem como designer muito se deve a sua imersão na cultura italiana. Conta que uma característica do design

italiano que o marcou foi a de sempre abordar o problema não simplesmente por meio do ato projetual, mas a partir de uma abordagem mais profunda, de um envolvimento cultural. Pontua isso como algo bem diferente do que era habituado no Brasil.

Observa que tanto a questão conceitual teórica quanto a prática são muito valorizadas na Itália. Considera essa experiência obtida como o ponto nevrálgico de seu despertar, não só para a questão social e política, mas para a questão teórica do design. Surpreendia-se com o modo como os pensadores do design na Itália alimentavam a prática do design e a prática dos designers alimentava a teoria. "Às vezes um explica até o trabalho do outro que o outro não sabe, porque ele fez aquilo. Porque ele faz por intuição e por talento. E o outro coloca dentro do escopo mundial, do cenário mundial, porque foi feito aquilo daquela forma" (MORAES, 2019b). Isso ajudava a compreender o porquê de manter sempre sua conexão acadêmica viva, seja escrevendo artigos ou ministrando aulas.

Por fim, o ex-reitor expõe sua visão a respeito da atividade de design. Comenta que tempos atrás o design era exclusivamente caracterizado como atividade produtivo-industrial, e, embora o designer ainda atue neste setor, sua atuação não é mais definida somente por isso. Não havia como ignorar o design de serviço, de interface, mesmo porque a formação holística do designer não mais se resguarda a atuar em uma área específica. Daí surgem termos como *Design Thinking*, co-design, design participativo, que indicam a mudança da atuação do design, que começa a abordar várias questões imateriais, mas sempre atento às questões humanas, com a intenção de resolver problemas, pois em sua concepção, "se ele está resolvendo, ele está fazendo design" (MORAES, 2019b). E faz a seguinte previsão:

> Então hoje, eu acho, vou falar para você com a maior sinceridade, não corro o risco de errar tanto, posso errar talvez por tempo, mas eu acho que dentro de 15, 20 anos, os designers vão ser 90% assim. 90% não vão mais trabalhar dentro de indústria, lógico que vai ter ainda 10%, 15% que vão atender a indústria, ou essa mesma pessoa, ela pode atender a indústria e ser auto-empreendedor. Mas a tendência, pela facilidade produtiva, é você produzir seu próprio produto, seu próprio projeto, seu próprio artefato mesmo porque hoje a distribuição é em rede, é on-line (MORAES, 2019b).

CONCLUSÃO

Em virtude dos fatos mencionados, percebemos que o perfil do designer do professor Dijon De Moraes, à época na graduação, lhe condicionou para atuar em empresas e na indústria. Porém, conforme comprovado ao longo de toda esta pesquisa, sua formação mais abrangente o preparou para assumir o protagonismo na liderança e condução de equipes para resolução de problemas complexos de produtos e serviços. Logo, o percurso que trilhou e sua mudança de visão, de postura, foram fundamentais para aprimorar sua formação em design, o que de fato facilitou sua transição para a gestão.

Ao se prestar a esclarecer como as atribuições diretas do reitor foram afetadas por uma conduta intrínseca do design, a pesquisa pôde apontar como aconteceu essa sinergia com a gestão. Os resultados que refletiram na organização e composição das estruturas da Universidade, assim como essa força, impulsionaram o design dentro da instituição.

Dijon De Moraes trouxe para sua gestão todo seu arcabouço teórico, assim como seu capital social construído ao longo de toda sua vida profissional dentro do setor industrial, de instituições públicas, privadas, academia, e conferiu um aspecto ainda mais simbólico em sua atuação. Além disso, ele compreendia que a função de reitor denotava, para ele, um cargo técnico, mas era consciente de que inevitavelmente adentraria no campo político e por isso era preciso interagir entre esses dois campos se quisesse atingir suas metas como gestor.

A conjuntura política dentro da UEMG, a partir de complementos declarados por professores da ED/UEMG durante a execução desta pesquisa, explicita como a ED/UEMG é engajada politicamente. Relembramos que o primeiro reitor da UEMG por meio de eleição direta foi o professor José Antônio dos Reis (2002–2006), vinculado à ED/UEMG. Desde então, a ED/UEMG mantinha o engajamento político efetivo, pois, em seguida, a convite do corpo docente, o professor Dijon De Moraes compôs a chapa como vice para o mandato 2006–2010. E nesta ocasião havia outra chapa, tendo o professor Jairo José Drummond Câmara, professor da ED/UEMG, como candidato a reitor, cuja vice era a professora Wilma Zanetti. Logo, neste interstício entre 2002 e 2006, a UEMG manteria inevitavelmente um professor da ED/UEMG ocupando um mandato, seja como reitor ou vice-reitor.

Nas eleições seguintes, as ações políticas se intensificam. O professor Dijon De Moraes se candidata ao cargo de reitor e compreende que da parte dele foi um movimento natural, uma vez que vinha da vice-reitoria, mas desta vez ele não conta com o amplo apoio da ED/UEMG, que nessa eleição participa com dois candidatos para o cargo de reitor: Chapa 1: Dijon De Moraes (reitor) e Santuza Abras (vice); Chapa 2: Giselle Hissa Safar (reitora) e Júlio Flávio de Figueiredo Fernandes (vice). Nessa conjuntura, observa-se como o ambiente político dentro do corpo docente da UEMG condicionava não só o professor Dijon De Moraes, mas um grupo de professores a se engajar na esfera política.

Dentro desse engajamento político, o professor Dijon De Moraes deixa claro que objetivava manter uma conduta político-social e nunca político-partidário. Pôde-se comprovar isso em dois episódios: primeiro, no esforço e desejo de ampliar a oferta do número de vagas da Universidade; e segundo, quando apoia a abrangência do auxílio alimentação para todos os servidores e não somente para professores da Universidade, como antes proposto pelo governo. Isso deixa clara a preocupação com o social e sua postura em conduzir a gestão de modo igualitário.

Quanto à gestão em si, a transparência representada por meio dos registros, relatórios e controle das atividades on-line, assim como a documentação fornecida pelo ex-reitor, comprova sua seriedade a respeito dessa atividade. Outro aspecto identificado, e considerado como uma de suas atribuições diretas, foi o de construir canais para ouvir as demandas e aspirações da comunidade universitária, ou seja, o compromisso "para" e "com" o outro. Esse aspecto foi encarado como uma obrigação em sua gestão, dando voz a todos os agentes envolvidos, para resolver os problemas em conjunto, evidenciado pelas reuniões semanais estabelecidas em seu método de trabalho desde o início da gestão e ao restabelecer a representação estudantil em todos os conselhos da UEMG, antes vagas. Podemos afirmar que Dijon De Moraes compreende que as atribuições de um reitor devem estar dentro de uma conduta não somente baseada nas resoluções ou regimentos da instituição, mas em sua representatividade, além de carregar e alimentar uma atmosfera plural e simbólica.

Durante as entrevistas, ao recordar sua atuação administrativa frente à reitoria da UEMG, o professor Dijon De

Moraes relacionava constantemente suas ações por meio de analogias que serviram para entender como o design e a gestão interagiam, as semelhanças, os caminhos pelos quais poderíamos nos basear para convergir com a literatura a respeito das metodologias de design. Destacamos durante a pesquisa aspectos como: a presença da interdisciplinaridade em sua gestão, em que todos os interlocutores, não só os servidores da UEMG, mas também do Governo do Estado, deveriam falar e ouvir uns aos outros; e durante as reuniões semanais, sempre conduzidas com o propósito estabelecido pelo seu Plano de Gestão, que era considerado por ele próprio como um *super briefing*.

O metaprojeto foi um método do design que evidenciou claramente as conexões não apenas objetivas, mas também a forma de encarar as circunstâncias. Inclusive as inseguranças também puderam ser comparadas, porque muitos problemas na gestão apareceram repentinamente e de modo inusitado, e o designer lida com isso rotineiramente, pois na maioria das vezes a demanda é de algo que ainda não existe. Neste ponto, comprova-se que sua gestão se pautava por implementar e buscar sempre algo novo como resultado, pois sempre encarava os problemas como um desafio de design, evidenciado quando cita o processo clássico do design que era: conhecer o problema, definir o problema (existente ou criado), além da possibilidade de criar um estilo de comportamento dependendo de sua intenção.

Por isso tudo, o perfil do professor Dr. Dijon De Moraes, sempre ligado à prática e à teoria, deu a ele o conhecimento necessário para identificar os aspectos do design que poderiam ser levados para a gestão e implementados com sucesso. E devido a sua organização, registro e método de trabalho, viabilizou o aprofundamento desta pesquisa e forneceu indícios suficientes para estabelecer conexões com inúmeros autores que estudam as metodologias de design e suas implicações.

Por conseguinte, ao observar esse fenômeno do primeiro "reitor designer", ocorrido justamente no Brasil, foi imprescindível lançar a seguinte reflexão: o desenvolvimento do campo do design talvez possa ser fomentado à medida que haja a introdução de interlocutores do design na política, que influenciem nas políticas públicas, que fomentem ações de design em diversos setores da economia e no

planejamento estratégico do país. Um exemplo concreto, nesse caso específico ocorrido em Minas Gerais, indica que o engajamento dos profissionais de design já teve início no setor da educação pública de nível superior.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, V. ***Manual de história oral***. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

ARGAN, G. C. A crise do design. *In*: ***História da arte como história da cidade***. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 251–267.

BARROS, J. D. A. Sobre a feitura da micro-história. ***OPSIS***, v. 7, n. 9, p. 167–186, 27 mar. 2010.

BRAGA, M. da C. Constituição do campo do design moderno no Brasil e o ensino pioneiro da Esdi e da FAUUSP. *In:* BRAGA, M. da C. (org.). ***ABDI e APDINS-RJ***. 2. ed. São Paulo: Blucher, 2016a. p. 25–86.

BRAGA, M. da C. ***ABDI e APDINS-RJ***. 2. ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2016b.

BRAGA, M. da C.; ALMEIDA, M. das G. de; DIAS, M. R. Á. C. (org.). ***Histórias do design em Minas Gerais***. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017.

BUCHANAN, R. Wicked problems in Design Thinking. ***Design Issues***, v. 8, n. 2, p. 5–21, 1992.

FRIEDMAN, K. Theory construction in design research: criteria: approaches, and methods. ***Design Studies***, v. 24, n. 6, p. 507–522, nov. 2003.

LAWSON, B. ***How designers think: The design process demystified.*** 4. ed. Oxford: Elsevier, 2005.

LUZ, A. R. da. ***O processo de design e a mudança na natureza dos games nos anos 1970 e 1980***. 2018. Tese (Doutorado em Design) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MARGOLIN, V. Design in History. ***Design Issues***, v. 25, n. 2, p. 94–105, 2009.

MINAS GERAIS. ***Ato das disposições constitucionais transitórias de 21 de setembro de 1989***. Belo Horizonte: Assembleia

Legislativa de Minas Gerais, 21 set. 1989. Disponível em: https://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa-nova-min.html?tipo=ADT&num=1989&ano=1989. Acesso em: 4 nov. 2019.

MORAES, D. DE. Metaprojeto como modelo projetual. ***Strategic Design Research Journal,*** v. 3, n. 2, p. 62–68, 2010.

MORAES, D. de. ***O reitor e o designer:*** sessão 01. [Entrevista cedida a] Fabio Henrique Dias Maximo. Belo Horizonte, 2 maio 2019a.

MORAES, D. De. ***O reitor e o designer:*** sessão 02. [Entrevista cedida a] Fabio Henrique Dias Maximo. Belo Horizonte, 5 jul. 2019b.

MORAES, D. De; ABRAS, S. ***Plano de Gestão: biênio 2012/2014.*** Belo Horizonte, Minas Gerais: UEMG, 2014.

MOZOTA, B. B. de. Gestão do design; Gestão operacional do design. *In:* MOZOTA, B. B. de; KLÖSPSCH, C.; COSTA, F. C. X. da (org.). ***Gestão do design: Usando o design para construir valor de marca e inovação corporativa.*** Tradução Lene Belon Ribeiro. Porto Alegre: bookman, 2011. p. 91–108; 227–256.

PILLOTON, E. ***Design Revolution.*** United Kingdom: Thames e Hudson, 2009.

SCHWAB, K.; DAVIS, N. ***Shaping the fourth industrial revolution.*** Genebra: World Economic Forum, 2018. *E-book*.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS. ***Relatório de Gestão: 2010 a 2014.*** Belo Horizonte: UEMG, 2014.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS. ***Relatório de Gestão 2014 a 2018***. Belo Horizonte: UEMG, 2018.

WHETTEN, D. A. What Constitutes a Theoretical Contribution? ***Academy of Management Review***, v. 14, n. 4, p. 490–495, out. 1989.

Mara Galupo de Paula Penna: 42 anos de docência e sua consolidação como professora referência da Escola de Design

2

Paula Glória Barbosa

INTRODUÇÃO

Pioneira no ensino do design em Minas Gerais e no Brasil, a atual Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (ED/UEMG) remonta a 1955, ano de criação da Escola de Artes Plásticas (ESAP), uma consequência da política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek e da efervescência cultural da época. A ESAP, então subordinada à Universidade Mineira de Arte (UMA), lançou o seu primeiro vestibular em 1956, entrando em funcionamento no ano seguinte com as suas primeiras turmas dos cursos de Artes Plásticas (Pintura, Escultura e Gravura), Desenho Industrial, Comunicação Visual, Decoração e Professorado em Desenho (DIAS et al., 2012; ED, 2019; MOREIRA, 2019b; SAFAR, 2019b).

Em 1963, a UMA transformou-se em Fundação Universidade Mineira de Arte (FUMA) que, em 1980, passou a se chamar Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (FUMA). Em 1994, a FUMA foi extinta, e, em 1994, seu corpo docente e administrativo foi incorporado à recém-criada Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). A ESAP, por sua vez, passou a se chamar Escola de Design (ED) no ano de 1999, e, atualmente, oferece os cursos de bacharelado em Design de Ambientes, Design Gráfico e em Design de Produto, licenciatura em Artes Visuais e pós-graduação *lato sensu* em Design de Calçados e Bolsas, Design de Móveis e em Design de Gemas e Joias, além do mestrado em Design, Inovação e

Sustentabilidade e do doutorado em Design (DIAS et al., 2012; ED, 2019; SAFAR, 2019b).

Apesar de possuir muita história para ser contada – já que os seus mais de 60 anos de existência testemunharam a consolidação do Design como campo profissional em Minas Gerais e no Brasil (DIAS et al., 2012) –, poucas são as pesquisas dedicadas à temática e mais incipientes ainda são os estudos que trazem a lume a história de vida de personagens que contribuíram substancialmente para a constituição desse processo, seja como professor de design, seja como profissional do design, seja como ambos.

Neste capítulo, buscou-se registrar a trajetória de 42 anos de docência de Mara Galupo de Paula Penna (Figura 1), com enfoque em suas contribuições profissionais e humanas para o ensino do Paisagismo, para o curso de Design de Ambientes da UEMG (antigo curso de Decoração da FUMA) e para a Escola de Design (antiga Escola de Artes Plásticas), contribuições essas que fizeram com que fosse reconhecida por muitos como uma referência da Escola de Design.

Figura 1: professora Mara Penna no prédio da Escola de Design no bairro Gameleira.

Fonte: acervo pessoal de Mara Penna.

Filha de Dilce Galupo de Paula Penna e Adauto de Paula Penna, Mara Penna nasceu em Belo Horizonte/MG em 10 de maio de 1953 (PENNA, 1977) e cresceu em Curvelo/MG, tendo regressado para a capital mineira em 1971 para cursar pré-vestibular. Foi pela Escola de Artes Plásticas da FUMA que, em 1976, graduou-se em Decoração (PENNA, 2018).

Recém-formada, foi convidada pela então diretora da ESAP/FUMA para lecionar uma disciplina de Perspectiva, em 1977. Posteriormente, por intermédio de um tio seu, estagiou por um breve período – de dezembro de 1977 a abril de 1978 – no escritório do renomado paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994), no Rio de Janeiro/RJ. Em 1978, regressou à ESAP para lecionar, em substituição a uma professora que estava grávida, uma disciplina de Paisagismo (PENNA, 2018). Esse era o início de sua trajetória como professora de Paisagismo da Escola de Design, onde ficou até a sua aposentadoria, em março de 2019.

Para possibilitar uma breve descrição dessa trajetória, utilizou-se a metodologia de pesquisa qualitativa de história de vida, também conhecida como método biográfico. Em síntese, a história de vida é amplamente utilizada quando se busca estudar determinado indivíduo em virtude de sua distinta carreira profissional, examinando a sua trajetória a partir do que ele diz e, em caráter opcional, do que pessoas próximas a ele relatam, tais como parentes ou colegas de trabalho, fazendo ser possível identificar características e qualidades que conformam a sua personalidade (BORBOA-QUINTERO, 2012; MACCALI et al., 2013). Uma vez que não há linearidade nas falas dos informantes, o resultado obtido possibilita uma visão, por assim dizer, fragmentada da história, sendo o reflexo do que se vivenciou, lembra-se e interpreta-se, não necessariamente resultando em uma narrativa cronológica (MACCALI et al., 2013).

Ao propor o desenvolvimento de uma pesquisa do tipo história de vida, é preciso que o pesquisador tenha em mente três premissas. Primeiro, ele deve estar consciente de que os depoimentos são elementos subjetivos de difícil manejo científico, já que muitas vezes não refletem uma situação verídica, mas um ideal imaginado (BORBOA-QUINTERO, 2012).

Por isso, neste estudo, optou-se por ouvir tanto a pessoa cuja trajetória profissional é estudada quanto outros informantes, possibilitando o contrastar de informações. Além de Mara Penna, 14 outros professores foram entrevistados nos meses de maio e junho de 2019, para também serem porta-vozes da história que aqui se buscou registrar: a) ouvimos duas professoras de Paisagismo que foram professoras de Mara Penna e com ela lecionaram por quase 30 anos, Jane Elizabeth Monteiro Franco e Maria Antonieta Pato Gomes Araújo; b) também colhemos o depoimento de seis[1] ex-alunos que com ela dividiram a

1.
Apenas uma professora, que não era ex-professora ou ex-aluna de Mara Penna e que não era formada em Decoração/Design de Ambientes dividiu, com ela, por um breve período, a disciplina de Paisagismo (PENNA, 2019c).

disciplina de Paisagismo em algum momento entre 2007 e 2018, Claudia Fátima Campos, Kátia Regina Bastani, Luiz Henrique de Sena Nola, Maria Lúcia Machado, Neyla Mara Simões e Thábata Regina de Souza Brito; e c) ouvimos seis professores da Escola de Design que compartilharam o mesmo ambiente de trabalho com Mara Penna por muitos anos, Alonso Lamy de Miranda Filho, Dijon De Moraes, Edson José Carpintero Rezende, Giselle Hissa Safar, Jairo José Drummond Câmara e Samantha Cidaley de Oliveira Moreira.

Além do mais, como sugere Almeida (2014), no tocante à importância de confrontar evidências de relatos orais com documentos que os validem, consultamos documentos do acervo pessoal de Mara Penna e do Arquivo de Som e Imagem da Escola de Design, bem como algumas fontes secundárias que contribuíram com a temática aqui tratada.

Em segundo lugar, é preciso que o indivíduo estudado seja acessível, e que o pesquisador estabeleça com ele e com os demais participantes uma relação aberta e de cumplicidade, de modo que todos se sintam confortáveis em participar do estudo, visto que a qualidade das entrevistas depende diretamente da qualidade do vínculo que se estabelece entre pesquisador e informante (BORBOA-QUINTERO, 2012; MACCALI et al., 2013).

Nesta investigação, essa premissa se fez realidade pelo fato de a pesquisadora possuir fácil acesso e boa relação profissional com os participantes. Cabe também explicar que esta pesquisa foi previamente aprovada pelo Comitê de Ética e Pesquisa da UEMG e que todos os informantes demonstraram satisfação e interesse em contribuir de forma voluntária com o estudo, conscientes de que os seus nomes e algumas de suas falas estariam presentes no texto.

Por fim, o terceiro ponto refere-se à necessidade de identificar, no processo de sistematização dos dados, categorias de análise que possibilitem o estudo das evidências coletadas. Por meio desse processo, o pesquisador visa selecionar as partes do resgate histórico que se alinham ao fenômeno pesquisado, possibilitando a construção de um texto que responda ao objetivo de pesquisa proposto (BORBOA-QUINTERO, 2012; MACCALI et al., 2013).

Assim sendo, três foram as categorias de análise identificadas e analisadas: perfil docente, transformações implementadas e pilar institucional. Por meio dessas categorias, fez-se possível compreender os porquês de a professora Mara Penna

ser uma referência para o ensino do Paisagismo, para o curso de Decoração/Design de Ambientes da ED e para a própria Escola de Design.

PERFIL DOCENTE

Mara Penna aprendeu a ser professora na prática do dia a dia e não seguiu a tradicional carreira acadêmica, ou seja, não cursou um mestrado nem um doutorado. Isso, entretanto, não foi impeditivo para que ela se informasse, atualizasse e desenvolvesse. Ao longo de sua trajetória docente, destacou-se por sua integridade, exigência, dedicação, compromisso, proatividade e capacidade resolutiva (ARAÚJO, 2019; BASTANI, 2019; CAMPOS, 2019; FRANCO, 2019; MACHADO, 2019; NOLA, 2019; REZENDE, 2019; SAFAR, 2019a; SIMÕES, 2019).

Seu enfoque esteve sempre no aluno. "Ela tinha um respeito pelos alunos absurdo; era natural para ela" (NOLA, 2019). Estabelecia, com eles, uma relação materna, uma mistura equilibrada entre cuidado e cobrança (BRITO, 2019; NOLA, 2019). "Eu acho que a marca maior dela é nos alunos" (SIMÕES, 2019).

Com domínio dos conteúdos relativos ao paisagismo, empenhou-se em compartilhar com os seus alunos o repertório que possuía, especialmente o saber fazer da práxis, já que manteve ativa a vida profissional como paisagista em paralelo ao professorado (BASTANI, 2019; BRITO, 2019; CAMPOS, 2019; MACHADO, 2019; NOLA, 2019; SIMÕES, 2019).

Apesar de o paisagismo ser uma disciplina do curso de Decoração/Design de Ambientes que não desperta interesse em muitos estudantes (BRITO, 2019; NOLA, 2019; SIMÕES, 2019), as aulas de Mara Penna se provaram dinâmicas e interativas, consequência do seu contínuo esforço na elaboração de estratégias para torná-las atraentes.

> Eu me sentia velho ao lado dela; e isso é assustador. [...] Eu achava que as minhas metodologias, por ser jovem, eram fantásticas. E aí eu caio na sala com uma pessoa de cabeça branca, que já tinha tempo para se aposentar, e ela jovem, e eu velho. As metodologias que ela usava me envelheciam; eu ficava envergonhado. [...] Ela usa todo o potencial que a tecnologia dá; [...] ela ia da tecnologia ao básico, que eram os joguinhos com cartolina; [...]

não interessa a tecnologia que está ali, se é avançada ou não; [...] como ela contextualizava que era fantástico (NOLA, 2019).

A Mara, apesar de ser uma professora das mais antigas na Escola [...], sempre gostava de inovar *[em sala de aula]* (CAMPOS, 2019).

Sempre foi muito antenada; [...] ela é uma pessoa muito dedicada a sempre renovar o material; [...] ela sempre teve esse fervor didático (SAFAR, 2019a).

Não à toa, é nítido o reconhecimento dos alunos quando, ao longo dos seus 42 anos de magistério, homenagearam-na por, pelo menos,[2] 14 vezes em suas cerimônias de formatura, seja com o título de paraninfa – seis vezes[3] –, seja com o título de professora homenageada – oito vezes[4]. Além do mais, Samantha Moreira (2019a), em sua pesquisa de doutoramento sobre formação, atuação e identidade profissional no campo do design para ambientes, tendo, como objeto de estudo, o curso de Decoração/Design de Ambientes da ESAP/ED, detectou que a professora Mara Penna é lembrada como uma das professoras mais importantes para as gerações de alunos das quatro décadas durante as quais lecionou.

CONTRIBUIÇÕES PARA O ENSINO DO PAISAGISMO

Como professora das disciplinas de Paisagismo do curso de Decoração/Design de Ambientes da ESAP/ED, Mara Penna liderou, em alguns momentos, e ajudou, em outros, a promover melhorias em seu ensino. Nesse ponto, cabe explicar que essas disciplinas foram, majoritariamente, lecionadas por dois professores que dividiam a sala de aula e faziam parte da equipe de Paisagismo, de modo que nada do que aqui se apresenta se fez realidade única e exclusivamente em função de uma só pessoa.

Em breve retrospectiva, Mara Penna dividiu com Antonieta Araújo, sua ex-professora,[5] a disciplina de Paisagismo por quase 30 anos – de 1978 a 2006 –, predominantemente lecionando para o quinto e sexto semestres do curso (ARAÚJO, 2019). Nesse período, pontualmente, também dividiu a sala de aula com a sua ex-professora Jane Franco.[6] Com a aposentadoria dessas duas docentes – Antonieta, em 2006, e Jane, em 2008 –, um novo grupo de professores de Paisagismo

2. Não foram encontrados exemplares dos convites de formatura dos anos de 2014, 2012, 2009, 1996, 1984 e 1977.

3. Em 1992, 1998, 1999, 2011, 2016 e 2018, na cerimônia de colação de grau das turmas da manhã e da tarde, conforme consta nos respectivos convites de formatura (ver referências).

4. Em 1987, 1989, 1990, 2000 e 2002, nas solenidades de outorga de grau das turmas manhã e tarde; em 2003 e 2010 nas cerimônias das respectivas turmas turno manhã; e em 2008, turma da tarde, conforme consta nos respectivos convites de formatura (ver Referências).

5. Interessante mencionar que a primeira turma para qual Antonieta Araújo lecionou no curso de Decoração da ESAP – em 1976 – foi a turma em que Mara Penna era aluna, em seu último ano de curso (ARAÚJO, 2019).

6. Jane Franco começou a lecionar na ESAP em 1974 e lá ficou até 2008 (FRANCO, 2019).

se constituiu na Escola de Design, e Mara Penna dividiu a sala de aula com diversos professores que haviam sido alunos seus: Cláudia Campos, Kátia Bastani, Luiz Nola, Maria Lúcia Machado, Neyla Simões e Thábatha Brito.

Destacam-se, nesse período, ao menos quatro contribuições da professora Mara Penna.

A primeira se refere ao ensino do conteúdo técnico sobre a vegetação. Mara Penna, após sua experiência de estágio profissional voluntário no escritório do paisagista Roberto Burle Marx, verificou a importância de conhecer o nome científico das espécies (ARAÚJO, 2019; PENNA, 2019a). Para aprofundar os seus estudos referentes ao assunto, cursou, no primeiro semestre de 1980, duas disciplinas isoladas na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG): Sistemática Vegetal (120 horas) e Introdução à Botânica (80 horas) (PENNA, 2019ad).

> A Mara sempre foi mais estudiosa. Ela fez uma disciplina isolada na Federal de Botânica, e isso enriqueceu muito as nossas aulas. Eu tinha a parte prática, a minha vivência profissional [em floricultura]; e ela, a parte de conteúdo mais científico, porque ela estudou Botânica (ARAÚJO, 2019).

A segunda contribuição foi para suprir a dificuldade de acesso a livros sobre Paisagismo. Mara Penna, então, valendo-se de dois livros estrangeiros sobre o tema, elaborou uma apostila discriminando as plantas mais conhecidas, suas respectivas informações técnicas e desenhos de identificação (PENNA, 2019a). Gerações de decoradores da ESAP/ED estudaram Paisagismo por essa apostila, e, durante muito tempo, ela foi para eles uma das únicas referências de informação técnica para o desenvolvimento de projetos na área. Com efeito, relata Jane Franco: "Foi importante porque a gente não tinha muito onde consultar. A biblioteca não tinha muita coisa... Então [a criação da apostila] foi importante sim" (FRANCO, 2019).

A terceira contribuição foi ter trazido, para a disciplina de Paisagismo, o ensino do *Manual de implantação e manutenção*. Esse manual, pelo fato de a vegetação não ser inerte, ajuda o proprietário a implementar e a cuidar do jardim para que ele atinja o ideal pensado pelo paisagista (BASTANI, 2019; PENNA, 2019c).

> É aquela coisa que eu sempre falei que todo professor tinha que ter um pé lá fora da Escola, para entender o que está acontecendo no mercado. Eu e Antonieta fizemos um projeto de revitalização de área verde em Araxá [...], e uma das coisas que tinha no escopo do nosso contrato [...] era o manual. Eu nunca tinha feito um. Então assim, nós fizemos os quatro juntos *[equipe de projeto]*. E isso eu vi, assim: gente, isso é uma coisa que o pessoal tem que saber! (PENNA, 2019c).

A quarta e última contribuição que aqui queremos destacar é o papel relevante que Mara Penna desempenhou na transição do currículo do curso de Decoração para o de Design de Ambientes, implementado em 2004. Em suma, essa transição representou, em um primeiro momento, alteração estritamente nominal, e, em um segundo, mudança no modo de se projetar a partir de sistematizada metodologia projetual (BAHIA, 2017; MOREIRA, 2019b; PENNA, 2019c). Como consequência, as disciplinas de prática projetual, como é o caso do Paisagismo, tiveram de alinhar as suas propostas com a ideia vigente de projeto de Design.

No curso de Decoração, a metodologia para desenvolvimento de projeto era intuitiva, aberta, experimental. Com o currículo de Design de Ambientes, a metodologia ficou objetiva, sistematizada. "Mara, que era a professora mais antiga – foi professora das nossas professoras –, não teve nenhuma dificuldade em assimilar a metodologia e trazer para a disciplina" (BASTANI, 2019). Não impôs resistência a essa mudança e não a implementou de maneira rígida, enriquecendo o processo com sua experiência. Isso significou flexibilidade em um momento em que muitos professores estavam tratando a coisa de maneira dura (BASTANI, 2019; CAMPOS, 2019).

> Com a Mara, aprendi que a metodologia não era para ser dura; era para ser um caminho que diminuísse distâncias e que desse clareza de planejamento, mas que era um caminho que também podia ter paradas poéticas (BASTANI, 2019).

CONTRIBUIÇÕES PARA O CURSO DE DESIGN DE AMBIENTES

Mara Penna foi a primeira coordenadora decoradora do então curso de Decoração da Escola de Artes Plásticas (ESAP) da Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (FUMA) (MOREIRA, 2019a). Nessa função, foram duas gestões: a primeira, de julho

de 1987 a agosto de 1991, e a segunda, de fevereiro de 1992 a dezembro de 1993 (PENNA, 1987; 1988; 2019e).

Durante a sua primeira atuação como coordenadora, liderou uma mudança na matriz curricular, implementada no ano letivo de 1989. Graficamente, utilizando papel vegetal e normógrafo, elaborou o desenho da matriz distribuindo os períodos do curso em colunas e dispondo as disciplinas em linhas, tal como um mapa, o que possibilitou a visualização da estrutura do curso em uma mesma página, evidenciando a relação entre disciplinas e seus requisitos. Até então, as disciplinas eram apresentadas em listas contidas em um documento textual, o que dificultava a compreensão. Com esse mapa em mãos, e para fazer o estudo de viabilidade da alteração em mente, Penna consultou os professores a respeito do que pensavam sobre o assunto (PENNA, 2019b).

Na ocasião, concretizaram-se alterações no momento em que algumas disciplinas eram lecionadas no curso, o que foi aprovado pelo então Conselho Departamental no dia 07 de dezembro de 1988 (PENNA, 1988; PENNA, 2019a). Essas mudanças, contudo, não foram significativas quando comparadas às duas posteriores alterações curriculares empreendidas no curso – em 2001 e em 2004 –, das quais Mara Penna também participou (BAHIA, 2017; MOREIRA, 2019b; ED, 2000).

Em sua segunda experiência como coordenadora, destacam-se os esforços empreendidos para a implementação do Trabalho Final de Graduação (TFG) no curso de Decoração, visando avaliar a maturidade do aluno na prática profissional. Mara Penna buscou ajuda dos coordenadores dos outros cursos que já haviam implantado a prática do TFG – Comunicação Visual e Desenho Industrial – para elaborar a proposta para o curso de Decoração. Poucos foram os professores favoráveis à proposta, entre os quais pode-se citar Lysia Sanches Machado e Thaís Luz de Oliveira, que se disponibilizaram a desenvolver a experiência na disciplina de Prática Profissional II, no ano de 1992 (PENNA, 2019a; PENNA, s.d.).

> A gente pegou um projeto que cada um escolhia o que ia fazer a partir da mesma planta [...]. Quase fui linchada nos corredores da FUMA *[risos]*. Os alunos não podiam nem me ver... Ódio porque eu estava fazendo isso. [...] Xingavam, xingavam, xingavam. Quando chegou no final do ano [...], na hora da formatura, eles vieram me convidar para paraninfa. Foi a turma que mais me chamou

atenção por eu ser paraninfa, exatamente porque eles me odiaram o tempo inteiro. [...] No dia da formatura, eu acordei com a campainha tocando; quando eu vi, era uma cesta de flor e café da manhã que eles me mandaram com um bilhete (PENNA, 2019a).

Essa formatura foi muito marcante para a professora Mara Penna. Por aconselhamento da professora Giselle Safar, que também compunha a mesa diretiva na mesma solenidade, no lugar da homenagem que preparou para falar para a turma, leu o bilhete que havia recebido. "Aí comecei a ler o negócio... Os meninos todos abriram a boca pra chorar e eu também, Giselle, todo mundo chorando... É a única formatura que, realmente, assim, foi muito marcante" (PENNA, 2019a). No ano seguinte, o TFG foi mais funcional e permaneceu como componente curricular do curso das gerações de decoradores/designers de ambientes subsequentes, até o presente momento (PENNA, 2019a).

Figura 2: manuscrito de Mara Penna sobre a Decoração.

Fonte: acervo pessoal de Mara Penna.

A Decoração vem acarretando diferentes posicionamentos quanto à sua finalidade específica, métodos de didática, de aperfeiçoamento e, mais recentemente quanto à sua nomenclatura propriamente dita: decoração ou design de interiores.
Voltando nossa atenção para atender às inovações do ensino e para o campo de atuação da profissão, avaliações do plano de ensino e de seus resultados levaram a alterações didáticas substanciais dentro do curso de Decoração da ESAP / FUMA. Numa primeira etapa foi introduzido o projeto de graduação que é o desenvolvimento da compreensão dos diferentes processos de um projeto real, obrigando o aluno a novas reformulações. A próxima etapa propõe a implantação de novas disciplinas, adequando-as às necessidades de uma nova realidade, pois exige-se agora, do profissional, que saiba apresentar soluções alternativas viáveis, coerentes com o próprio ato e conceito de planejar, com o local, os usuários e os clientes.

Mara Penna - coordenação do curso de Decoração /ESAP- FUMA

No manuscrito apresentado na Figura 2, é possível perceber a importância dada por Mara Penna à introdução do TFG no curso, mostrando-se início de um possível caminho para

acompanhar as demandas profissionais da Decoração e melhorar os processos pedagógicos na formação de decoradores pela ESAP.

Somado ao exposto, destaca-se a sua disponibilidade, na qualidade de coordenadora, para a divulgação do curso em mídias impressas, como em jornais de expressivo alcance na capital mineira. Por meio dessa divulgação, a professora Mara Penna disseminava um pensamento diferenciado em relação à Decoração. É que, à época, a atividade era conceitualmente compreendida por um grande grupo da sociedade como uma simples ornamentação do espaço. Mara Penna, ao contrário, defendia a ideia de que a Decoração ia além do simples adornar, apresentando potencial para influenciar o bem-estar das pessoas. Mais do que intuição e bom gosto, eram necessários conhecimento específico e técnica para projetar um ambiente.

> ‘As pessoas estão se conscientizando de que o decorador não é aquele sujeito que apenas pendura quadros na parede ou escolhe os lugares para se colocar os vasos de plantas’, defende-se [Mara Penna] (DIÁRIO DE MINAS, 1988, p. 21).

> O decorador, na realidade, deve ser muito bem informado acompanhando a maior quantidade possível de publicações estrangeiras que trazem novidades. Toda essa preocupação é para conseguir a decoração de um ambiente que proporcione bem-estar e conforto, em vez de transformá-lo em um depósito de móveis e objetos (HOJE EM DIA, 1989, p. 39).

> A formação acadêmica, somada à criatividade, à sensibilidade e a muito trabalho é que, de fato, vai definir o bom profissional. Também não basta ter bom gosto para ser um decorador. Segundo Mara, ‘decoração não é somente colocar uma cortina, escolher um quadro ou um lustre e sim saber os efeitos disso no projeto’ (TRAÇO FORTE, 1991, p. 15).

Essa necessidade de constante defesa ocorria em função de a atividade de Decoração ser associada à ideia de futilidade. Existiam outras frentes na disseminação da relevância e do caráter profissional da Decoração, tal como a criação da Associação Mineira de Decoradores (AMIDE) no ano de 1985, que surgiu com o intuito de apoiar os profissionais da área e profissionalizar a atividade em Minas Gerais. Uma

das estratégias adotadas era a de fazer presente por meio da promoção de eventos, aparecimento em mídias, mostras de Decoração e estabelecimento de parcerias, visando à projeção social do decorador (BAHIA, 2017; MOREIRA, 2019b).

Cabe aqui pontuar que Mara Penna, como coordenadora, estabeleceu forte parceria intelectual com a AMIDE, compartilhando do mesmo ideal de contribuir para o prosperar da profissão. Essa articulação, como especula Moreira (2019b), pode ter sido o fator impulsionador dos convites feitos à coordenadora para participar das reportagens mencionadas.

Entretanto, não era apenas socialmente que a Decoração precisava enfrentar certo pensamento pejorativo. Dentro da própria ESAP/ED, o curso de Decoração sofria preconceito (CAMPOS, 2019; MOREIRA, 2019b; PENNA, 2019c). Também é interessante pensar que até no curso de Decoração havia negação ao termo e busca por meios de se aproximar, mesmo que nominalmente, da arquitetura de interiores ou do design. "Nota-se que, em momentos diversos do curso, o nome Decoração foi pouco aceito pelo corpo discente que, muitas vezes, o substituíam com o intuito de trazer visões mais agradáveis para a atividade profissional que desempenhavam" (BAHIA, 2017, p. 59), seja em convites de formatura, seja em cartões de visita profissionais.

Nesse sentido, Mara Penna se fazia sinônimo de seriedade e competência, de modo que muitos professores e alunos da instituição, após conhecerem a sua atuação, passavam a enxergar o curso de Decoração por intermédio dos seus atributos pessoais.

> Ela sempre defendeu muito isso [o curso]. A gente sabe que tinha – ainda tem, né?! – uma questão crítica em relação ao curso por ser Decoração... [...] Ela era essa representação de que o curso era além daquilo... E aí eu acho que as pessoas passavam até a respeitar um pouco mais o curso pela presença dela e pelo que ela fazia... E o fato dela demonstrar que não era só aquilo, que o curso era muito além de ser um curso que estava focado em trabalhar só as combinações de elementos, somente isso, mas tinha um processo por trás de pensamento mais crítico, analítico (CAMPOS, 2019).

Em síntese, Moreira (2019b) acredita que a professora Mara Penna contribuiu muito com o curso de Decoração/ Design de Ambientes da ESAP/ED e, em especial, "no período

em que ela foi coordenadora, o curso cresceu exponencialmente". É, também, o que acredita o professor Dijon De Moraes, ex-reitor da UEMG.

> A contribuição da Mara [...] torna-se fácil de mensurar, quando vemos, hoje, o curso de Design de Ambientes sendo um dos mais procurados nos vestibulares da UEMG. Isso nos demonstra que um trabalho anterior foi muito bem feito para que houvesse a distinção desse curso dentre os demais que a UEMG oferece. Logicamente que, por trás do sucesso do curso, há um trabalho intelectual, técnico e humano do qual a Mara foi sempre protagonista de primeira ordem (MORAES, 2019).

Essa percepção também é reflexo do fato de a protagonista deste estudo estar envolvida, em sua trajetória docente, na afirmação do Design como relevante campo profissional.

> Eu conheci a Mara quando comecei a minha atividade como professor na Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (FUMA), em 1986. Foi uma época muito rica, pois todos estávamos dispostos a lutar pela consolidação do Design no Brasil; eu era do grupo do Design de Produtos e a Mara compunha o grupo do Design de Ambientes que, naquela época, se chamavam, respectivamente, Desenho Industrial e Decoração. A FUMA era um espaço culturalmente efervescente e de muito ativismo também; recordo que lutávamos, conjuntamente, pelo reconhecimento da profissão e realizamos muitos eventos como congressos, seminários e simpósios procurando debater e difundir o incipiente tema do Design no âmbito de Minas e do Brasil. [...] Os cursos da FUMA foram uma ação pioneira no Brasil que apontava para a cultura material no seu sentido mais amplo, através do desenvolvimento de produtos e artefatos, da comunicação visual e da reflexão sobre o ambiente construído através da melhoria da relação do homem com o seu espaço de convívio. A Mara participou, como toda a nossa geração, do desafio de consolidar esse espírito projetual e humanístico como atividade profissional em Minas Gerais, buscando promover o Design e formar novos designers (MORAES, 2019).

Mara Penna participou de diversos eventos que visavam discutir as implicações, no ensino, das mudanças no campo profissional – como a alteração nominal de Decoração para Design de Interiores (Design de Ambientes, no caso da UEMG),

que implicou, também, revisão do conceito e *modus operandi* da atividade –, de que são exemplos o Encontro de Escolas de Design, em Curitiba, em 1992 (PENNA, 1992), o III Fórum Nacional de Avaliação e Reformulação do Ensino Superior das Artes e Design, em Salvador, em 1994 (PENNA, 1994), e o encontro Nacional de Ensino Superior de Decoração, em Belo Horizonte, em 1999 (PENNA, 1999).

Além desse intuito, havia, por detrás da sua participação em eventos do tipo, uma outra intenção: a de contribuir para a união dos cursos da ESAP/ED.

> A gente que era do curso de Decoração, era meio assim... O povo [alguns professores de Gráfico e de Produto] nunca achava que a gente deveria estar nos lugares. [...] Eu tinha uma facilidade de transitar no meio do pessoal, dos professores dos outros cursos, muito grande [...]. E eu sentia a necessidade de ter uma participação maior [da Decoração] [...] pra que a Escola fosse uma coisa mais... [unificada]. [...] E aí, quando aparecia alguma coisa desse tipo, eu achava importante que a gente também estivesse participando. Por que só um ou outro? [...] Não tem que ser cada um no seu canto. Tem que ser todo mundo junto; todo mundo tem que trabalhar junto para a Escola andar direitinho (PENNA, 2019c).

Por fim, destaca-se uma outra atitude pioneira da professora Mara Penna: o desenvolvimento de iniciação científica no curso de Decoração. A docente divide com a professora Sônia Marques Antunes Ribeiro o título de pioneira na pesquisa no campo da Decoração/Design de Ambientes na Escola de Design da UEMG (MOREIRA, 2019b; PENNA, 2019ac).

No âmbito do Paisagismo, foi a primeira a orientar uma iniciação científica – da aluna Francine Moreira Villaça –, desenvolvendo a pesquisa Critérios e Princípios para Restauro da Vegetação de Jardins Históricos. Apesar de o projeto de pesquisa ter sido escrito no ano de 1998, foi durante o ano de 2002 que o estudo se desenvolveu, subsidiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), culminando na apresentação dos resultados no Congresso Internacional USE(R) Design, realizado em março de 2003 em Lisboa, Portugal (PENNA, 1998; PENNA, 2002; PENNA; VILLAÇA, 2003).

A ESAP/ED já esteve instalada em seis distintos edifícios de Belo Horizonte. A sua primeira sede foi no prédio do Ginásio Mineiro, localizado na avenida Augusto de Lima, no bairro Barro Preto, espaço esse que foi dividido com uma Escola Militar e, posteriormente, demolido para a construção do Fórum Lafayette. A ESAP, então, foi transferida para um prédio no bairro São Francisco, o do Grupo Escolar Juscelino Kubitschek, no qual se instalou por pouco tempo nos anos 1970 e que foi demolido para a construção do viaduto São Francisco. Um terreno próximo à barragem Santa Lúcia foi adquirido com a ideia de construção da sede definitiva. Entretanto, construiu-se, naquele terreno, um batalhão da Polícia Militar e, em troca, a ESAP tomou posse de um terreno no bairro Gameleira. Nessa sede, a ESAP/ED permaneceu por aproximadamente 30 anos. Em um determinado momento, a edificação apresentou problemas e, durante a sua reparação, muitas aulas foram ministradas em dois andares alugados de um prédio na avenida Antônio Carlos, no bairro Lagoinha, batizado pela comunidade acadêmica de "Carandiru". Em 2005, a ED enfrentou pressão para sair de seu terreno na Gameleira para que o prédio fosse demolido e desse lugar ao estacionamento do Centro de Feiras de Minas Gerais George Norman Kutova (Expominas), pelo que, no final do ano, mudou-se para a avenida Antônio Carlos, no bairro São Luiz. Em setembro de 2012, o então governador do estado de Minas Gerais anunciou oficialmente a mudança da Escola de Design para o edifício que havia sido ocupado pelo Instituto da Previdência Social de Minas Gerais (IPSEMG), com o intuito de fazer parte do Circuito Cultural da Praça da Liberdade (ED, 2019; SAFAR, 2019b; PENNA, 2019bc).

> Eu estudei na Guajajaras; eu vi a Escola sendo demolida na Guajajaras. Nós fomos para o São Francisco; fiquei dois anos estudando no São Francisco. Do São Francisco, nós fomos para a Gameleira; ficamos 30 anos na Gameleira. Nós fomos pra lá em 76; final de 75 mudou para lá e em 76 começou a aula. Eu formei na Gameleira. Em 2005 nós saímos da Gameleira e, em 2006, nós entramos na Antônio Carlos. [...] No Carandiru nós ficamos seis meses... (PENNA, 2019a).

Para além dos endereços frequentados por Mara Penna como aluna e professora, participou de diversas equipes que encabeçaram os processos de mudança física da ESAP/ED. No primeiro ano em que a ESAP estava funcionando no São Francisco, desenvolveu-se um projeto arquitetônico para o futuro prédio, vez que a estadia ali no Grupo Escolar Juscelino Kubitschek estava condenada – já se sabia da necessidade de dali sair para construção do viaduto São Francisco. Essa equipe precisava de alguém para fazer os desenhos, o que foi oferecido à aluna Mara Penna, que, em contrapartida, recebeu isenção do pagamento das suas mensalidades.[7] Cabe pontuar que esse projeto para o terreno próximo à barragem Santa Lúcia nunca foi executado (PENNA, 2019b).

7. À época, o curso de Decoração era pago.

> Ela trabalhou muito pela Escola, não só no Paisagismo, mas ela tem uma atuação muito grande em outras situações, em outras necessidades da Escola. Essa história de mudança de prédio, desde que ela era aluna... Ela trabalhou num projeto de um terreno que foi doado para a Escola no Santa Lúcia; [...] então, a vida toda, ela se envolveu muito com a Escola (ARAÚJO, 2019).

Durante a estadia no bairro Gameleira, surgiu a necessidade de desenvolver um plano diretor para o projeto do *campus* da UEMG, com a ideia de construí-lo em um terreno no bairro Cidade Nova. A então direção montou uma equipe com professores da ESAP – da qual Mara Penna fazia parte – para fazer um levantamento sobre as necessidades da instituição e elaborar um dossiê, diagnóstico esse a ser considerado no desenvolvimento do citado projeto para o prédio da ESAP no *campus,* que, todavia, nunca foi construído (ESAP, 2000; PENNA, 2019ab).

No processo de saída da Gameleira, montou-se uma equipe para identificação de edificação que comportasse o funcionamento da Escola de Design. Mara Penna também fez parte dessa equipe. Diversas visitas e relatórios foram feitos, até que o professor José Luiz do Carmo encontrou um potencial prédio no bairro São Luiz, atual endereço da ED. Na mudança, Mara Penna conferiu substancial ajuda à então diretora, professora Giselle Safar, indo da logística, passando pela organização dos novos espaços até o efetivo carregar de móveis por lances de escada – os elevadores não estavam funcionando – durante as férias de janeiro de 2006 (PENNA, 2019ab).

> A hora que nós tivemos uma união simbiótica foi na mudança do prédio [da Gameleira para o São Luiz]; porque ali, se não fosse a Mara, eu acho que eu enlouqueceria. Porque foi traumática a mudança; a mudança foi muito difícil. Toda aquela história foi complicada (SAFAR, 2019a).

Durante o primeiro mandato do professor Dijon De Moraes como reitor (2010-2014), Penna participou, em 2011, de equipe – juntamente com os professores Alonso Lamy de Miranda Filho e Sebastião Lúcio Scaldaferri – para analisar e refazer um projeto de infraestrutura existente para o prédio da ED do *campus* da UEMG no bairro Cidade Nova, construção essa que, mais uma vez, nunca chegou a ser realizada. Pouco tempo depois, a UEMG receberia o convite para instalar a sua Escola de Design em um prédio da Praça da Liberdade (PENNA, 2019abc).

Mara Penna e Alonso Lamy, juntamente com outros professores, fizeram parte da equipe que elaborou o projeto da ED para o prédio da Praça da Liberdade. Elaboraram avaliação de patrimônio, setorizações, soluções de *layout*, entre outras ações, o que foi revisado pela empresa responsável pela obra e compatibilização de projetos (PENNA, 2019ac).

> A gente teve uma oportunidade profissional junto muito interessante que foi quando a gente foi solicitado de fazer o trabalho de todo o *layout* da nova Escola, lá na Praça da Liberdade. E nesse momento, a gente ficou mais próximo, com reuniões periódicas e tudo. E ela [Mara Penna] acompanhando e coordenando [...] os estudos de distribuição dos espaços pro novo prédio. [...] Mara ajudou bastante porque ela tem um conhecimento muito profundo do funcionamento da Escola, não só na questão espacial, mas na questão de distribuição de responsabilidades, [...] as necessidades físicas além da sala de aula. E conhece muita gente da estrutura – desde o diretor até a faxineira, ela sabe quem é, o que faz... Isso ajudou bastante. Uma coisa muito difícil de você lidar com o reposicionamento do espaço [...] é que, quando você lida com o espaço, mas com foco no indivíduo que vai ocupar aquele espaço, você não fica isento de ser cobrado por facilidades e interesses específicos daquele indivíduo apenas [...]. E isso é muito complicado, porque você tem que lidar com essas questões hierárquicas sem criar conflito. E muitas vezes você tem que distribuir o espaço privilegiando situações hierárquicas independente de quem esteja ocupando aquela cadeira. Então tem que

> entender muito da operação do processo para fazer um trabalho isento e para não ficar sujeito a ser criticado por tá privilegiando alguém ou alguma coisa dentro desse processo. E Mara foi muito, muito competente nesse aspecto. [...] Eu não posso dizer que o trabalho nosso esteja isento de erro. [...] Mas eu acho que foi feito de uma forma muito íntegra. [...] Fiquei muito satisfeito. E trabalhar com ela é muito gostoso, ela tem um astral muito bom; então foi uma experiência muito legal (MIRANDA FILHO, 2019).

As obras se iniciaram em março de 2014 e foram suspensas em alguns períodos por questões financeiras, técnicas e patrimoniais, comprometendo o calendário de execução (ED, 2019; SAFAR, 2019b). Apesar de ainda não estar concluída,[8] a comunidade interna e externa à escola pode usufruir do Espaço Cultural ED/UEMG, integrado ao Circuito Cultural Liberdade e inaugurado no final de 2018 com a mostra Continuum (ED, 2019).

8. Ao menos até a finalização deste texto, em novembro de 2019.

Essa inauguração, por sua vez, só foi possível porque Mara Penna assumiu compromisso com a reitoria da UEMG e com a direção da Escola de Design de realizar a exposição e liderou a sua elaboração e execução em prazo apertado – aproximadamente um mês – e praticamente sem recurso financeiro. Para tal, agregou muita gente, cada um contribuindo com o que podia (MACHADO, 2019; PENNA, 2019c; REZENDE, 2019). Nesse processo, houve envolvimento completo dos integrantes da equipe constituída, que se doaram em prol da Instituição, o que Safar (2019a) denomina por "espírito da FUMA". "Eu já fui para a Praça da Liberdade. [...] Eu acho que o que a gente conseguiu fazer no final do ano passado é coisa de FUMA" (PENNA, 2019a).

UM PILAR, UMA REFERÊNCIA

Tão importante quanto as contribuições técnicas da professora Mara Penna para o ensino do Paisagismo, para o curso de Decoração/Design de Ambientes da ESAP/ED ou para a própria Escola de Design são as suas contribuições pessoais para a referida comunidade acadêmica.

> Existem contribuições, digamos, objetivas e subjetivas. Nós somos uma Escola que não viveu e não sobreviveu só de contribuições objetivas. Ela viveu também de algumas personalidades que deram

> estabilidade ao perfil dela. Eu acho que a Mara é uma dessas. [...] Sabe aquela pessoa sólida e de confiança!? Isso é muito bom, quando você tem personalidades assim associadas à Escola (SAFAR, 2019a).

> Sou testemunha de que a Mara sempre esteve presente em todos os momentos importantes e de definições dos rumos da nossa Escola, desde quando éramos FUMA até no processo da passagem para nos tornarmos Escola de Design da UEMG. Essa sua participação ocorre tanto no aspecto técnico-profissional quanto no quesito humano, onde vem envolvido as relações pessoais. Por isso acho que a Mara acumulou muitas amizades e admirações entre seus pares; inclusive a minha (MORAES, 2019).

A humildade, a humanidade, a confiabilidade, a dedicação, a firmeza, a capacidade resolutiva e o espírito colaborador da professora Mara Penna sobressaíam à sua postura por vezes brava e peremptória e foram, para muitos, motivo de admiração (ARAÚJO, 2019; MACHADO, 2019; MORAES, 2019; MOREIRA, 2019b; NOLA, 2019; REZENDE, 2019; SAFAR, 2019a). À medida que essa admiração se consolidou ao longo dos anos, muitos dos alunos, professores e demais funcionários da Escola de Artes Plásticas/Escola de Design passaram a considerá-la a professora referência da Escola de Design.

Luiz Nola (2019) conta que, após lecionar a disciplina de Paisagismo com Mara Penna – "Eu dava aula com ela, mas eu sentava e ficava assistindo" –, as suas aulas melhoraram substancialmente. Com ela, ele modificou a forma de compreender o Paisagismo, passando a percebê-lo como um caminho para humanização de espaços por meio da natureza, com o intuito de oferecer melhor qualidade de vida aos indivíduos que experienciam a paisagem projetada, indo muito além do uso da vegetação como ornamento. "Eu comecei a enxergar com a lente dela a paisagem, [...] hoje eu vejo o valor que ela vê no Paisagismo".

Para Thábata Brito (2019), a tranquilidade, a generosidade, a disponibilidade, a receptividade e a segurança de Mara Penna foram fundamentais para que ela se sentisse à vontade para lecionar a disciplina de Paisagismo ao lado de sua ex-professora – "Ela entende o colega de trabalho como igual, mesmo tendo muitos anos de casa" –, bem como se sentisse acolhida pela Escola de Design durante o ano em que lá lecionou (2017).

Sob essa mesma perspectiva, é o que também pensa a professora Maria Lúcia Machado (2019).

> Ela é uma pessoa supertranquila, que tem um conhecimento incrível. Eu aproveitei muito dela nesse contato agora [primeiro semestre de 2018], sendo colegas e dando aula juntas. Ela foi supergenerosa, me passou muita bibliografia, me deu livros dela... [...] O carinho que ela teve comigo, de me acolher, de me passar as informações, os conteúdos... Eu fiz o máximo para poder acompanhá-la e aproveitar ao máximo essa experiência, porque eu sabia que seria por pouco tempo... Que logo depois ela estaria saindo e eu nem queria acreditar (MACHADO, 2019).

Igualmente para Claudia Campos (2019), com quem Mara Penna dividiu a disciplina de Paisagismo entre 2007 e 2018, a professora era acolhedora e sua presença promovia conforto, seja para o professor colega da disciplina de Paisagismo, seja para o professor colega da Escola de Design.

O professor Edson Rezende (2019) explica:

> Quando eu cheguei na Escola [2009], eu não conhecia praticamente ninguém. E na sala dos professores, todo mundo que chega e que é novato, ela acolhe. Então a Mara foi uma das primeiras pessoas que eu conheci aqui dentro [Escola de Design] (REZENDE, 2019).

Somado ao exposto, o professor Alonso Lamy (2019) destaca:

> Ela é uma pessoa tão fácil de lidar, tem um temperamento tão gostoso... Então isso sempre valoriza o ambiente de trabalho da gente. [...] Aquele astral gostoso, aquela convivência gostosa, que nos faz ter prazer de estar naquele ambiente de trabalho. Indivíduos assim são muito legais, porque não tem nada pior do que estar trabalhando com gente carrancuda, sisuda, que não sabe dar um sorriso. [...] Ela tem esse perfil de ser gentil com todo mundo (MIRANDA FILHO, 2019).

Assim como se tornou referência para os professores de Paisagismo e para muitos professores – colegas de trabalho – da ESAP/ED, o seu modo de ser, o seu modo de ensinar e o seu modo de tratar o Paisagismo foram determinantes para que algumas pessoas desejassem seguir a mesma carreira que a dela.

> Ela foi uma referência importantíssima para que eu escolhesse essa área [Paisagismo] (BASTANI, 2019).

> Eu me lembro, inclusive, de uma ou duas colegas que depois se tornaram paisagistas por influência da Mara (MACHADO, 2019).

Ademais, transformou-se, para alguns, em referência do Paisagismo – "Minha referência de Paisagismo sempre foi a Mara" (MACHADO, 2019) –, da disciplina de Paisagismo – "A Mara era referência forte dentro da disciplina; se ela não comprasse a ideia, a coisa não fluía tão bem" (BASTANI, 2019) –, e do curso de Decoração/Design de Ambientes – "A Mara é um ícone no curso de Decoração. Sem dúvida. Ela foi referência para várias gerações. [...] Ela é espetacular! Eu acho que essas personalidades é que trazem o diferencial pro curso" (MOREIRA, 2019b).

Para o curso de Decoração/Design de Ambientes, desempenhou um reconhecido papel diplomático, tanto no que se refere às questões administrativas quanto às interpessoais, seja entre os diversos cursos oferecidos pela ESAP/ED, seja dentro do próprio curso (MOREIRA, 2019b; NOLA, 2019; SAFAR, 2019a). Sobre essa questão, a professora Giselle Safar (2019a), que já ocupou postos relevantes na instituição, como de pró-reitora de extensão da UEMG e diretora da Escola de Design, esclarece que:

> A Mara é brava; muito brava. Mas ela é muito sensata. Acho que a coisa que mais marca a Mara é a sensatez. Claro que ela não é perfeita. Ela tem uma característica [...] que é a teimosia. Mas como ela é sensata, essa teimosia acaba sendo uma maneira dela fincar o pé numa atitude que seria o melhor para todo mundo. E isso foi o elemento de integração. A Mara, com toda a braveza dela, ela fez essa integração por causa dessa sensatez... Porque os conflitos surgem quando alguém não é sensato, certo?! Então ela atuava nisso... Ela ajudava nessa interlocução [entre cursos; entre professores da Decoração/Design de Ambientes] (SAFAR, 2019a).

Assim também pensa Dijon De Moraes Junior (2019):

> Percebo que a Mara tem este dom, quase diplomático, de conviver com as diferenças e amenizar as dificuldades nas relações (MORAES, 2019).

Além do seu dom diplomático, foi referência para os que precisavam ou se interessavam em compreender a atual ou a pregressa estrutura política e administrativa da Escola de Design, bem como as respectivas necessidades de seus departamentos.

> Qualquer pessoa que esteja na direção da Escola pode usar de Mara para ouvir e entender melhor a Escola, porque ela tem esse conhecimento e isso é muito rico. [...] Conhece tanto detalhe do setor menor como do global (MIRANDA FILHO, 2019).

> Hoje, ela é uma referência lá dentro [da Escola de Design]. [...] Quase tudo em relação à... Às vezes a história da UEMG ou algum acontecimento, as pessoas... Ah! A Mara é que sabe disso! Foram muitos anos de dedicação... [...] Eu vejo o respeito que as pessoas tinham por ela em relação a essa vivência dela, à forma como ela lidava com as questões [da Escola] (MACHADO, 2019).

Por fim, é unanime, entre todos os entrevistados nesta investigação, que a dedicação da professora Mara Penna à Escola de Design é admirável e a faz, somado ao já exposto, professora referência da ED.

> É uma pessoa que se fazia presente mesmo, porque tinha conhecimento [da Escola]... É uma pessoa totalmente dedicada nesse sentido... Foram muitos anos de dedicação [...]. A Escola era parte da vida dela, e ela parte da vida da Escola. [...] É até meio inexplicável assim... [...] Como que estava sempre presente?! Como nunca negava?! [...] Eu falo que é uma pessoa que a presença dela é marcante... [...] É inexplicável, inesquecível... Porque não tem como comparar a presença dela o tempo todo na Escola para tudo (CAMPOS, 2019).

> Ela é uma referência. Ela é um dos professores que passaram pela Escola e deixaram uma marca de competência, de credibilidade no trabalho e de dedicação. [...] Ela sente que a Escola é parte dela. [...] A Escola de Design deve à Mara uma doação do seu tempo, do seu conhecimento, da sua dedicação. Isso não tem preço, né?! Quando você tem um indivíduo que tem esse tipo de dedicação honesta, sem segundos interesses, é muito legal (MIRANDA FILHO, 2019).

> Para mim, a Mara está entre os professores referência da nossa Escola de Design. E isso não é pouco, em uma instituição que foi idealizada por grandes intelectuais mineiros na década de cinquenta, que recebeu e formou protagonistas do Design brasileiro ao longo dos seus mais de sessenta anos de existência. Por tudo isso, a Mara teve e continua tendo a minha admiração e estima tanto no campo profissional quanto no pessoal e humano (MORAES, 2019).

> Eu vejo a Mara como alguém que teve um amor pela Escola, por sua profissão e pelo que ensina tão elevados que dificilmente (ela e um reduzido grupo de professores veteranos) a Design terá de novo... (CÂMARA, 2019).

> Não tem contribuição maior do que ser um pilar dessa Escola não. Ela é uma das colunas dessa Escola, com certeza. Não tenho a menor dúvida quanto a isso (REZENDE, 2019).

> A Mara vai fazer muita falta na instituição. Muito do que a instituição é, é em função da Mara (NOLA, 2019).

> Esteio. Sabe aquela coisa sólida? Confiável. Sólida. Ela é um esteio. É uma pessoa sensata, que não fica mudando de opinião por conveniência, que tem uma visão, que tem uma missão. Não é retrógrada. Ela é teimosa, mas não é retrógada. E aquilo segura; aquilo dá solidez a uma instituição, dá solidez a um curso. Então esteio é a palavra que eu penso quando eu penso na Mara. Um esteio de olhos verdes.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Francisco Alves de. A biografia e o ofício do historiador. ***Dimensões***, 2014, v. 32, p. 292-313.

BAHIA, Isabella Pontello. Da Decoração ao Design de Ambientes: mudanças e permanências: um estudo sobre a experiência na Escola de Design da UEMG. *In:* BRAGA, Marcos da Costa; ALMEIDA, Marcelina das Graças de; DIAS, Maria Regina Álvares Correia (org.). ***Histórias do Design em Minas Gerais***. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017, v. 1, p. 49-68.

BORBOA-QUINTERO, María Del Socorro. Experiencia en metodología cualitativa: historia de vida. ***Ra Ximhai***: revista científica de sociedad, cultura y desarrollo sostenible, 2012, v. 8, n. 2, p. 291-309.

DIAS, Maria Regina Álvares Correia; SAFAR, Giselle Hissa; AVELAR, Johelma Pires. The historical trajectory of the pioneers of design education in Brazil: ESDI/UERJ and ED/UEMG. *In:* ***Design Frontiers: Territories, Concepts, Technologies***, 2012, São Paulo. Proceedings of the 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies – ICDHS 2012. São Paulo: Blucher, 2012, v. 1 p. 110-114.

ED – Escola de Design. ***História***. Disponível em: http://ed.uemg.br/sobre-a-ed/historia/. Acesso em: 23 jun. 2019.

FOLLARI, Javier Ernesto Bassi. Hacer una historia de vida: decisiones clave en el proceso de investigación. ***Athenea Digital***, 2014, v. 14, n. 3, p. 129-170.

MACCALI, Nicole; MINGHINI, Luciano; WALGER, Carolina de Souza; ROGLIO, Karina de Déa. História de vida: uma possibilidade metodológica de pesquisar os aspectos subjetivos no processo de tomada de decisão. *In:* ***EnANPAD***, 2013, Rio de Janeiro. XXXVII Enanpad, 2013, v. 1, p. 1-16.

MALATIAN, Teresa Maria. A biografia e a história. ***Cadernos Cedem***. UNESP/Franca, v. 1, n. 1, 2008, p. 16-31.

PENNA, Mara Galupo de Paula. ***Currículo Lattes.*** 2019d. Disponível em: http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4709175P7. Acesso em: 23 jun. 2019.

PENNA, Mara Galupo de Paula; VILLAÇA, Francine Moreira. Condicionantes para restauro da vegetação de jardins históricos. Resumo expandido. *In*: ***USE(R) Design Congresso Internacional***, 2003, Lisboa. Livro USE(R) Book, 2003. p. 34-35.

SAFAR, Giselle Hissa. ***A Escola de Design*** – História. Notas de aula. Apresentação realizada no dia 18 de maio de 2019, no evento de homenagem aos professores da Escola de Design aposentados entre 2014 e 2019. Belo Horizonte, prédio da ED na Praça da Liberdade. 2019b.

THOMPSON, Paul. ***A voz do passado***: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

DOCUMENTOS

ED – Escola de Design. Gabinete da Direção. ***Portaria nº 17, de 12 de setembro de 2000.*** Designa comissão para realização dos trabalhos relativos à mudança de currículo. Assinado pelo diretor.

ESAP – Escola de Artes Plásticas. Gabinete da Direção. ***Ofício nº 17, de 11 de abril de 1996***. Comunica à pró-reitoria a relação de professores que compõe o grupo de trabalho para a proposta do projeto da Escola de Design. Assinado pela diretora.

PENNA, Mara Galupo de Paula. ***Atestado***. "Atesto que a Sra. Mara Galupo de Paula Penna participou do III Forum Nacional de Avaliação e Reformulação do Ensino Superior das Artes e Design, realizado na Universidade Federal da Bahia, no período de 21 a 24 de novembro de 1994". UFBA, 24 de novembro de 1994, assinado pelo pró-reitor de graduação da UFBA.

PENNA, Mara Galupo de Paula. ***Carteira de Trabalho e Previdência Social***. Ministério do Trabalho. Data de emissão: 28 de julho de 1977.

PENNA, Mara Galupo de Paula. ***Certificado***. "Certificamos que Mara Galupo de Paula Penna participou como associada da AMIDE/DIA – ouvinte do Encontro Nacional de Ensino Superior de Decoração, promovido pela AMIDE/DIA, realizado nos dias 08 e 09 de novembro de 1999, em Belo Horizonte, Minas Gerais". AMIDE, 09 de novembro de 1999, assinado pelos responsáveis pela organização do evento.

PENNA, Mara Galupo de Paula. ***Contracheques***, de 1989 a 2019. Verificação em: 09 de junho de 2019e.

PENNA, Mara Galupo de Paula. ***Critérios e princípios para restauro da vegetação de Jardins Históricos***. Projeto de pesquisa. Belo Horizonte, novembro de 1998.

PENNA, Mara Galupo de Paula. ***Declaração***. "Declaramos que Mara Penna participou do Encontro de Escolas de Design pela Universidade Federal do Paraná e Design Centre de Curitiba de 15 a 17 de outubro de 1992, integralizando um total de 18 horas". UFPR, 18 de outubro de 1992, assinado pelo responsável pela organização do evento.

PENNA, Mara Galupo de Paula. ***Projeto de Graduação*** – apresentação, normas de trabalho, projeto. [s. d.].

PENNA, Mara Galupo de Paula. ***Relatório de coordenação do curso de Decoração da ESAP*** – período: de julho a dezembro de 1987. Datado de 4 de dezembro de 1987.

PENNA, Mara Galupo de Paula. ***Relatório de coordenação do curso de Decoração da ESAP*** – período: ano de 1988. Datado de dezembro de 1988.

PENNA, Mara Galupo de Paula; VILLAÇA, Francine Moreira. ***Critérios e princípios para restauro da vegetação de Jardins Históricos***. Relatório parcial de pesquisa entregue à FAPEMIG, referente ao período de janeiro a junho de 2002.

ENTREVISTAS

ARAÚJO, Maria Antonieta Pato Gomes. ***Sobre a professora Mara Penna***. [Entrevista cedida a] Paula Glória Barbosa. Belo Horizonte, 17 maio 2019, gravada em áudio com duração de 00:42’18.

BASTANI, ***Kátia Regina. Sobre a professora Mara Penna***. [Entrevista cedida a] Paula Glória Barbosa. Belo Horizonte, 16 maio 2019, gravada em áudio com duração de 01:00’52.

BRITO, Thábata Regina de Souza. ***Sobre a professora Mara Penna***. [Entrevista cedida a] Paula Glória Barbosa. Belo Horizonte, 13 maio 2019, gravada em áudio com duração de 00:27’21.

CÂMARA, Jairo José Drummond. ***Sobre a professora Mara Penna***. [Entrevista cedida a] Paula Glória Barbosa. Belo Horizonte, 6 jun. 2019.

CAMPOS, Claudia Fátima. ***Sobre a professora Mara Penna***. [Entrevista cedida a] Paula Glória Barbosa. Belo Horizonte, 24 maio 2019, gravada em áudio com duração de 00:29’16.

FRANCO, Jane Elizabeth Monteiro. ***Sobre a professora Mara Penna***. [Entrevista cedida a] Paula Glória Barbosa. Belo Horizonte, 20 maio 2019, gravada em áudio com duração de 00:18’45.

MACHADO, Maria Lúcia. ***Sobre a professora Mara Penna***. [Entrevista cedida a] Paula Glória Barbosa. Belo Horizonte, 18 maio 2019, gravada em áudio com duração de 00:21'55.

MIRANDA FILHO, Alonso Lamy de. ***Sobre a professora Mara Penna***. [Entrevista cedida a] Paula Glória Barbosa. Belo Horizonte, 6 jun. 2019, gravada em áudio com duração de 00:11'54.

MORAES, Dijon De. ***Sobre a professora Mara Penna***. [Entrevista cedida a] Paula Glória Barbosa. Belo Horizonte, 30 maio 2019.

MOREIRA, Samantha Cidaley de Oliveira. ***Sobre a pesquisa de doutoramento "formação, atuação e identidade profissional no campo do design para ambientes"***. [Entrevista cedida a] Paula Glória Barbosa. Belo Horizonte, 20 maio 2019a.

MOREIRA, Samantha Cidaley de Oliveira. ***Sobre a pesquisa de doutoramento "formação, atuação e identidade profissional no campo do design para ambientes"***. [Entrevista cedida a] Paula Glória Barbosa. Belo Horizonte, 28 jun. 2019b, gravada em áudio com duração de 00:32'53.

NOLA, Luiz Henrique de Sena. ***Sobre a professora Mara Penna***. [Entrevista cedida a] Paula Glória Barbosa. Belo Horizonte, 10 maio 2019, gravada em áudio com duração de 01: 08'28.

PENNA, Mara Galupo de Paula. ***Sobre a professora Mara Penna***. [Entrevista cedida a] Samantha Cidaley de Oliveira Moreira. Belo Horizonte, abril 2018, gravada em áudio com duração de 03:42'05.

PENNA, Mara Galupo de Paula. ***Sobre a professora Mara Penna***. [Entrevista cedida a] Paula Glória Barbosa. Belo Horizonte, 03 maio 2019a, gravada em áudio com duração de 01:52'30.

PENNA, Mara Galupo de Paula. ***Sobre a professora Mara Penna***. [Entrevista cedida a] Paula Glória Barbosa. Belo Horizonte, 17 maio 2019b, gravada em áudio com duração de 00:33'42.

PENNA, Mara Galupo de Paula. ***Sobre a professora Mara Penna***. [Entrevista cedida a] Paula Glória Barbosa. Curvelo, 6 jun. 2019c, gravada em áudio com duração de 01:37'13.

REZENDE, Edson José Carpintero. ***Sobre a professora Mara Penna***. [Entrevista cedida a] Paula Glória Barbosa. Belo

Horizonte, 29 maio 2019, gravada em áudio com duração de 00:10'35.

SAFAR, Giselle Hissa. ***Sobre a professora Mara Penna***. [Entrevista cedida a] Paula Glória Barbosa. Belo Horizonte, 24 maio 2019a, gravada e áudio com duração de 00:17'05.

SIMÕES, Neyla Mara. ***Sobre a professora Mara Penna***. [Entrevista cedida a] Paula Glória Barbosa. Belo Horizonte, 6 jun. 2019, gravada em áudio com duração de 00:37'58.

REPORTAGENS

AMIDE – Associação Mineira de Decoradores de Nível Superior. Informativo. Impresso. 1985. Página 4. "Paisagismo – A importância do projeto". Acervo pessoal de Mara Penna.

DIÁRIO DE MINAS. Belo Horizonte, sábado, 05 de novembro de 1988. Página 21. "Exercício da profissão oferece uma atividade que desconhece a rotina". Acervo ASI/ED/UEMG.

ESTADO DE MINAS. Caderno Gabarito. Belo Horizonte, sexta-feira, 10 de abril de 1992. Página 10. "Decorador precisa vencer barreiras". Acervo pessoal de Mara Penna.

HOJE EM DIA. Caderno Vestibular. Belo Horizonte, sábado, 28 de outubro de 1989. Página 39. "Opções e espaço de atuação". Acervo pessoal de Mara Penna.

HOJE EM DIA. Caderno Moda. Belo Horizonte, sábado, 28, e domingo, 29 de agosto e 1993. Página 8. "Decorar é o que importa". Acervo pessoal de Mara Penna.

JORNAL DA CIDADE. Arquitetura & Decoração. Belo Horizonte, 21 a 27 de fevereiro de 2003. Página 3. "Fachada". Acervo pessoal de Mara Penna.

TRAÇO FORTE – O jornal da construção civil de Minas Gerais. Uma publicação da Arquétipo Arquitetura e Edições LTDA. Belo Horizonte – ANO III – nº 13 – junho 1991. Página 15. "FUMA tem curso de decoração". Acervo pessoal de Mara Penna.

A importância do CPqD para a formação do aluno para a atuação no design automotivo

3

Lorena Gomes Ribeiro de Oliveira

INTRODUÇÃO

Este trabalho investigou a contribuição do Centro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design e Ergonomia (CPqD) da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (ED/UEMG) para a formação do aluno, especificamente, para a sua atuação no campo do design automotivo. É notável o fato de que tantos alunos que passaram pelo CPqD durante a graduação tenham posteriormente ocupado diversas funções em empresas do setor automobilístico, tanto no Brasil quanto no exterior. Desde a sua fundação, em 1993, o CPqD tem tido um papel fundamental na formação de diferentes gerações de designers, sendo uma referência para aqueles que ingressam na Escola de Design e têm como objetivo profissional trabalhar no campo da mobilidade.

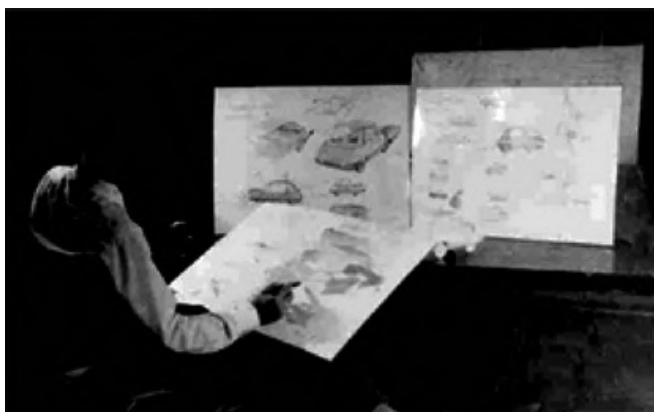
Destaca-se que, antes da criação do CPqD, já existia na UEMG uma vocação para projetos no campo da mobilidade, observada em alguns exemplos ao longo da história da Instituição. Um caso a ser destacado é o do Eduardo Lopes da Silva (Figura 1), primeiro aluno a ingressar no curso de Desenho Industrial da Fundação Universidade Mineira de Arte (FUMA), em 1960, que já projetava veículos (FREITAS, 2017). Outro exemplo é o designer Marcelo de Resende, formado pela FUMA em 1966, professor da Instituição e um dos fundadores do Setor de Design da Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC). Resende foi também um entusiasta do design de veículos e no final dos anos 1970 projetou um triciclo motorizado batizado de "Grilo" (Figura 2).

A proposta era um triciclo urbano econômico que fosse capaz de transportar passageiros ou cargas. Foi projetada uma carroceria rígida em fibra de vidro, com cabine frontal fechada e acesso pelas janelas laterais, montada sobre um chassi da Lambretta 109 de 175 cc. O protótipo foi desenvolvido nas oficinas da FUMA com a participação de professores da época e, quando finalizado, foi exposto no 12º Salão do Automóvel de 1981, obtendo boa repercussão ao ser publicado na capa da Revista Quatro Rodas (SAFAR, 2019, p. 213.)

Figura 1: projeto de veículo do designer Eduardo Lopes da Silva, primeiro egresso da FUMA em 1963.

Fonte: FREITAS (2017, p. 35).

Figura 2: à esquerda, Triciclo de designer Marcelo de Resende lançado em 1981: comparação dimensional do Grilo X Volkswagen Fusca e (à direita) publicação na Revista Quatro Rodas em nov. 1981.

Fonte: SAFAR (2019, p. 213-214).

Ao longo dos anos, tal vocação da UEMG amadureceu e alcançou novos patamares com a abertura do CPqD. Sem a pretensão de esgotar o assunto, este trabalho registrou, por meio de entrevistas, fatos dessa trajetória relatados por pessoas que contribuíram para a construção e consolidação do Centro.

Considerando a expressiva atuação do CPqD na pesquisa e no desenvolvimento de projetos no contexto do design para a mobilidade, este trabalho partiu da necessidade de se registrar os aspectos mais relevantes dessa história, buscando compreender a importância do Centro para os profissionais que passaram por lá durante a sua formação na Escola de Design. Esta pesquisa se justificou também pelo fato de o professor Jairo José Drummond Câmara[1], fundador do CPqD, ter se aposentado no início do ano de 2019, bem como pelo fato de o professor Róber Dias Botelho[2], que atuou no Centro durante cerca de 22 anos, ter encerrado seu vínculo com a UEMG em 2017, passando a integrar o corpo docente efetivo da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) em 2018. Portanto, foi um momento oportuno de se fazer o registro das percepções dessas duas grandes figuras da história do CPqD.

A metodologia usada para este trabalho empregou a história oral e a pesquisa documental. Segundo Alberti (2005), os procedimentos fundamentais da pesquisa de história oral envolvem o conhecimento prévio do objeto de estudo, a escolha dos entrevistados e do tipo de entrevista, a roteirização da entrevista, além dos cuidados técnicos necessários para a realização da entrevista, bem como sua interpretação e análise. Selau (2004) explica que:

> [...] a história oral pode ser entendida como uma metodologia capaz de contribuir para esta atividade de análise das memórias por intermédio das entrevistas realizadas com pessoas de um determinado grupo, envolvido com temas de interesse para a pesquisa (SELAU, 2004, p. 221).

Nesse sentido, foi feito um levantamento preliminar dos nomes dos alunos que passaram pelo CPqD durante a formação na Escola de Design e que trabalharam ou estão trabalhando em empresas do setor automotivo. Foi feito também um levantamento dos nomes dos professores do CPqD que tiveram uma atuação consistente na pesquisa e no desenvolvimento de produtos no campo da mobilidade. A partir desse levantamento preliminar foram entrevistados cinco egressos e dois professores.

Optou-se por fazer uma entrevista semidirigida que, de acordo com Matos e Senna (2011), é a mais indicada, pois não prende o entrevistado em um questionário preestabelecido

1.
Professor aposentado da Universidade do Estado de Minas Gerais e fundador do CPqD; possui graduação em Desenho Industrial pela Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (FUMA) (1980), mestrado em Industrial Design pelo Pratt Institute (1985), Diploma de Estudos Aprofundados (DEA) em Conception de Produits Nouveaux pela ENSAM Paris (1990), doutorado em Management et Génie Industriel pela École des Mines de Paris (1993), pós-doutorado em Eco Design pela Université de Montréal (1997), pós-doutorado em Conception de Produits Nouveaux et Innovation pela ENSAM Paristech (2012).Coordenou o Centro de 1993 até 2019, sendo substituído apenas nos períodos nos quais esteve se capacitando no exterior.

2.
Professor efetivo da Universidade Federal de Juiz de Fora desde 2018, possui graduação em Desenho Industrial pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2000), mestrado em Engenharia de Materiais pela Universidade Federal de Ouro Preto (2003), doutorado em Estudos Germânicos (Ciências Políticas: políticas econômicas e sociais) pela Université de Cergy-Pontoise (2012) e pós-doutorado em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2018). Atuou no CPqD durante cerca de 22 anos, inicialmente como aluno e depois como professor-pesquisador.

– como na entrevista dirigida – e evita que ele se afaste do tema – como na entrevista não-dirigida. Após cada entrevista, houve o processo de transcrição e a verificação de informações passadas, algumas de forma imprecisa pelos entrevistados, tais como datas, números de leis, nomes e sobrenomes de citados, títulos de pesquisas e de projetos, entre outros. Portelli (2006) apud Matos e Senna (2011) destaca que a fonte oral pode não ser um dado preciso, mas possui informações que, às vezes, um documento escrito não possui, uma vez que a pessoa revela pensamentos referentes às experiências vividas.

Em relação aos documentos pesquisados para este trabalho destacam-se: protótipos dos veículos Sabiás; acervo de fotos do CPqD; currículos dos docentes e egressos (disponibilizados nas plataformas Lattes e LinkedIn); matérias em jornais e revistas; sites institucionais; relatórios, artigos, dissertações e teses produzidas no CPqD ou em parceria com o Centro. Ressalta-se que há uma limitação de bibliografia disponível sobre o assunto, uma vez que o campo de pesquisa é especificamente a contribuição desse Centro da Escola de Design para a formação do aluno e não o design de automóveis em si, campo que possui vasta bibliografia. Sendo assim, a perspectiva abordada neste trabalho foi aquela de focar principalmente nos relatos das pessoas que passaram pelo CPqD.

PESQUISA, DESIGN E MOBILIDADE

Fundado em 1993 pelo professor Jairo José Drummond Câmara, o Centro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design e Ergonomia (CPqD) da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) revelou desde o princípio a sua vocação para a pesquisa e o desenvolvimento de produtos no campo da mobilidade, com destaque para o design de automóveis. A conquista de importantes prêmios de design, bem como o sucesso de tantos egressos em suas carreiras profissionais, contribuíram para que o CPqD se tornasse um centro de referência, especialmente para os alunos que ingressavam na Escola de Design (ED) com o sonho de atuarem no concorrido mercado automotivo. Empresas no Brasil e no exterior, tais como Fiat Chrysler Automobiles, Volkswagen, Renault, Ford, Peugeot-Citroën, Magna Steyr e Byton tiveram, ou têm em suas equipes, profissionais que passaram pelo CPqD.

O prof. Jairo Câmara recorda que, em julho de 1993, após concluir o doutorado na École des Mines de Paris, França, retornou às suas atividades na UEMG, sendo o primeiro docente da instituição com o título de doutor. Na época, o prof. José Olympio Soares de Faria, que ocupava o cargo de reitor da instituição, e a profª. Neyda Bastos da Silva, que era a diretora da Escola de Artes Plásticas (Esap), propuseram ao prof. Jairo Câmara a criação do primeiro Laboratório de Pesquisa da UEMG.

> O CPqD foi fundado em julho de 1993. Inicialmente foi feito o Estatuto do Centro, depois fomos [o prof. Jairo Câmara e o reitor prof. José Olympio] até o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), em Brasília, em busca de meios para a aquisição de equipamentos. Falamos com o presidente do CNPq das dificuldades enfrentadas para aquisição de equipamentos para o CPqD (CÂMARA, 2019).

Como resultado dessa reunião, a UEMG pôde adquirir equipamentos para a montagem do primeiro laboratório do CPqD com base na Lei nº 8.010/90, que dispõe sobre importações de bens destinados à pesquisa científica e tecnológica em âmbito federal. Foi possível comprar com isenção dos impostos de importação dois computadores Mac e duas impressoras. Ao Centro de Extensão da UEMG foram destinados um computador e uma impressora para auxiliar nos projetos, inclusive naqueles que eram desenvolvidos em parceria com o CPqD. Em dezembro de 1993, o CPqD se instalava em uma sala ampla, sem divisórias, que foi reformada exclusivamente para ser o laboratório de pesquisa. Iniciaram-se, então, as reuniões de trabalho semanais entre alunos, professores e pesquisadores, que ocorriam sempre às segundas-feiras (CÂMARA, 2019). Tais reuniões foram presididas pelo prof. Jairo Câmara até o início de 2019, ocasião de sua aposentadoria. A regra número um do CPqD, fixada em um papel na porta de entrada do laboratório, diz "entre sem bater" e é um convite à comunidade acadêmica para participar do Centro (BOTELHO, 2019).

O Centro foi fundado com o propósito de desenvolver pesquisas em design de forma geral, não apenas no campo da mobilidade. "Bastava realmente querer trabalhar para se integrar à equipe do CPqD. Alunos, professores e colaboradores que tivessem interesse e participação efetiva podiam

apresentar suas ideias e desenvolvê-las ali" (CÂMARA, 2019). Os alunos e professores que passaram pelo Centro sempre tiveram autonomia para realizarem seus projetos em diferentes áreas. Lá, foram feitas pesquisas sobre ergonomia aplicada, análise e seleção de materiais, design de ambientes, design gráfico, ecodesign, embalagens, entre outras. O prof. Róber Botelho diz que "a imagem *[do CPqD]* está ligada ao design de automóveis e à mobilidade, mas o grande diferencial do Centro é a liberdade de escolha que os alunos e professores têm sobre o campo da pesquisa que querem trabalhar" (BOTELHO, 2019).

As pesquisas inseridas no contexto do design para a mobilidade foram constantes e, consequentemente, tornaram-se mais numerosas no CPqD do que as pesquisas feitas sobre outros temas. Isso se deve tanto ao fato de muitos alunos já procurarem o Centro com a intenção de desenvolverem projetos na referida área, quanto ao perfil profissional dos professores Jairo Câmara e Róber Botelho. Isto é, como as principais linhas de pesquisa desses dois professores estão relacionadas ao campo da mobilidade, era natural que os alunos os procurassem como orientadores.

O designer de automóveis André Luiz Silveira Lima, egresso da UEMG e que hoje trabalha na Fiat Brasil (FCA Group), é um exemplo de aluno que ingressou no curso de Design de Produto já com foco na área automotiva.

> Antes mesmo de entrar na Universidade eu já havia conversado com pessoas que faziam parte do CPqD na época. Meu contato com o Centro foi logo no início do curso [em 2004], trabalhei em projetos como voluntário e também tive a oportunidade de fazer uma pesquisa de iniciação científica sobre a história dos automóveis. Eu estive envolvido com o Centro durante todo o período acadêmico (LIMA, 2019).

Luiz Felipe de Melo Dias, designer na Chrysler/Jeep (FCA Group) nos Estados Unidos e egresso da UEMG, relembra seu primeiro contato com o CPqD:

> [...] foi logo no primeiro semestre do curso de Design de Produto, em 2004. Eu já me interessava por design automotivo e, na época, o Centro estava desenvolvendo o Projeto Sabiá. Fui bolsista de iniciação científica de uma pesquisa sobre polímeros aplicados

> no desenvolvimento de automóveis e participei como voluntário de alguns projetos, como o Sabiá (DIAS, 2019).

A designer Talita Muniz Ribeiro, mestranda em Design na UEMG, atuou por anos na indústria automotiva como analista de ergonomia veicular e recorda que desde o primeiro ano da graduação se interessou em fazer pesquisa:

> [...] eu me senti muito acolhida pelo CPqD, que me instigou a escrever artigos e participar de eventos científicos. Estive envolvida com o Centro até o final da minha graduação [em 2009], fui bolsista em duas pesquisas de iniciação científica, trabalhei como voluntária no projeto Sabiá e participei de concursos de design, como o da Volkswagen (RIBEIRO, 2019).

Além das pesquisas de iniciação científica, foram desenvolvidas em parceria com o CPqD dissertações de mestrado e teses de doutorado vinculadas ao Programa de Pós-graduação em Engenharia de Materiais da Redemat (UFOP-UEMG-CETEC) e ao Programa de Pós-graduação em Design (UEMG). O prof. Róber Botelho destaca como característica do Centro a convivência entre alunos em diferentes níveis de formação:

> [...] são alunos da graduação em contato com alunos do mestrado e doutorado. Participam das reuniões semanais do CPqD, assistem às defesas, colaboram com os projetos dos colegas... A própria sala do CPqD, grande e aberta, estimula esta convivência e troca de experiências entre os alunos e professores, o que pode ser muito inspirador (BOTELHO, 2019).

Em 1995, a Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), a Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e o Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC) juntaram-se e formaram a Rede Temática em Engenharia de Materiais. O prof. Jairo Câmara foi um dos colaboradores e representante da UEMG atuando na concepção desse programa. Tal parceria se fez necessária diante da demanda das três instituições por um programa de pós-graduação, sobretudo no que diz respeito à necessidade de formar recursos humanos de alto nível, egressos das graduações e profissionais de cada instituição. Em 1996, iniciou-se o mestrado, curso ministrado nas dependências da Escola de Minas da Universidade Federal

de Ouro Preto. Em 2000, foi iniciado o curso de doutorado, e então se consolidou a Redemat no âmbito das atividades de ensino de pós-graduação e de pesquisa em diferentes áreas da engenharia de materiais. Atualmente, a UFOP é a instituição coordenadora, enquanto a UEMG é instituição associada. O CETEC deixou de compor a Redemat em janeiro de 2014 (REDEMAT, 2019).

Após a abertura do Programa de Pós-graduação *stricto sensu* em Design da UEMG, com a oferta de mestrado a partir de 2009 e de doutorado a partir de 2014, os docentes e egressos da Escola de Design passaram a ter como possibilidade continuar os estudos na própria Instituição. Até então, muitos docentes e egressos optavam pelo Programa da Redemat, que possibilitava o desenvolvimento de pesquisas na área de design e materiais. Portanto, o CPqD ampliou a sua atuação passando a colaborar com pesquisas de mestrado e de doutorado desses dois Programas de Pós-graduação.

O Quadro 1 apresenta um panorama com as pesquisas e os projetos desenvolvidos no campo da mobilidade no CPqD, entre os anos de 1993 e 2018. Foram listadas as pesquisas concluídas de iniciação científica, mestrado e doutorado, a partir da busca nos currículos nas plataformas Lattes e LinkedIn dos professores e alunos egressos, como já mencionado. Se considerarmos as dezenas de trabalhos de conclusão de curso (TCCs), que não foram elencadas no quadro, a produção do Centro é ainda mais expressiva. Embora a maior parte desses trabalhos tenham sido realizados sob orientação dos professores Jairo Câmara e Róber Botelho, é importante destacar a

Quadro 1: pesquisas e projetos desenvolvidos no campo da mobilidade no CPqD entre 1993 e 2018.

Fonte: elaborado pela autora (2019).

	PERÍODO	TÍTULO
I	1993-1994	Levantamento ergonômico dos ônibus da Grande BH/BHTrans
P	1993-1994	Sabiá 1
P	1994-1995	Sabiá 2
I	1995-1997	A ergonomia aplicada ao projeto de um carro urbano – Projeto Ópera
I	1996-1996	Levantamento ergonômico das estações e das cabines dos trens do metrô de Belo Horizonte/DEMETRO
I	1998-2000	A multiplicidade na utilização adequada de um *sport-utility* – Projeto Ária
P	1999-2000	Sabiá 3
I	2000-2002	Eco-Design na seleção de materiais no setor automotivo: uma sistemática multidisciplinar
P	2001-2002	Sabiá 4 - Veículo hipereconômico de competição

Legenda dos trabalhos: P (Projeto), I (Iniciação Científica), M (Mestrado) e D (Doutorado).

	PERÍODO	TÍTULO
M	2001-2003	Eco-Design e seleção de materiais como ferramentas para o Transportation Design - estudos de processos
M	2001-2003	Seleção de materiais no design e na indústria – náuticos
P	2002-2005	Desenvolvimento de metodologia para o design de veículos: uma abordagem dentro do contexto universitário
I	2003-2003	Projeto Triciclo - veículo urbano
P	2003-2004	Sabiá 5
I	2004-2005	Construção de modelos automotivos, seleção de materiais, técnicas e práticas
I	2004-2005	Proposta de veículo esportivo em carros de produção: uma experiência acadêmica
I	2004-2007	Estudo comparativo de materiais e técnicas de modelagem utilizados na setorização de produtos automotivos
I	2005-2006	Estudo de materiais e técnicas de modelagem utilizados na customização no design de interiores de automóveis: uma abordagem metodológica
I	2005-2006	Análise ergonômica do interior de automóveis através da ótica de design de ambientes
I	2005-2006	O desenvolvimento de modelos automobilísticos: técnicas, práticas e seleção de materiais
I	2005-2006	Estudo da aplicação dos polímeros no design exterior de automóveis e suas contribuições
I	2005-2006	Levantamento do design dos automóveis fora de série produzidos no Brasil: uma análise de tendência
P	2005-2006	Projeto Sabiá 5 Bis
I	2005-2007	Design, análise de valor aplicados aos materiais e técnicas de modelagem utilizados na setorização de produtos automotivos: uma abordagem metodológica
I	2006-2007	A evolução do automóvel: uma abordagem cultural e tecnológica na interface sociedade/produto da Revolução Industrial à Primeira Guerra Mundial – 1756 – 1913
I	2007-2008	A influência de novas fontes de energia no design automotivo
I	2007-2008	Análise da história e influência da aerodinâmica no design de produto, especificamente no design automotivo
I	2007-2008	Segurança Automotiva: contexto e análise da segurança nos automóveis fabricados no mercado brasileiro
I	2008-2009	Estudo de comunicação de plataformas veiculares: desenvolvimento de um veículo conceito fora-de-série com características *off-road*
I	2008-2009	A evolução da interface usuário/automóveis através das novas tecnologias: uma abordagem macroergonômica da história do automóvel
P	2008-2010	Sabiá 6 – Apoio ao projeto de desenvolvimento de um veículo hipereconômico de competição
I	2008-2011	Design e seleção de materiais aplicados na concepção de automóveis: uma abordagem acadêmica
I	2009-2010	Estudo macroergonômico sobre os aspectos físicos dos carros de metrô de Belo Horizonte

Legenda dos trabalhos: P (Projeto), I (Iniciação Científica), M (Mestrado) e D (Doutorado).

atuação dos 43 (quarenta e três) docentes que passaram pelo CPqD, desenvolvendo trabalhos em diversas áreas, inclusive no campo da mobilidade, contribuindo de forma significativa para o desenvolvimento da pesquisa nesse Centro.

	PERÍODO	TÍTULO
M	2009-2011	Estudo de compósito de fibra de juta e resina vegetal como substituto dos laminados de fibra de vidro na fabricação de carroceria de veículo de Rali
D	2009-2012	Le design automobile face aux défis de la globalisation et du développement durable: à la recherche de nouveaux paradigmes
I	2010-2011	Carros híbridos: estudos de novas tecnologias e conceitos
M	2011-2013	Desenvolvimento de processos de fabricação de compósito plano polimérico e fibra de vidro para uso em revestimento aeronáutico pelo processo de moldagem por infusão de resina
I	2011-2014	Estudo do design automotivo através da ergonomia e dos materiais: uma abordagem voltada à ampliação da segurança e conforto dos usuários
I	2013-2014	Desempenho do design na relação dos usuários com as superfícies de contato dos assentos automotivos
I	2013-2014	A importância da representação bidimensional manual na concepção do produto no processo de design automotivo
I	2013-2014	Estudo do design automotivo com foco em ergonomia cognitiva e interface interna em relação ao processo cognitivo do usuário
I	2013-2014	A mobilidade nos grandes centros urbanos em uma abordagem global e sustentável
I	2013-2015	A motocicleta em uma abordagem factual e simbólica
I	2014-2015	Como o design influencia na percepção dos usuários com as novas tendências da mobilidade urbana
I	2014-2015	A mobilidade em uma abordagem pelo design de serviços
M	2014-2016	Contribuições do design para a mobilidade urbana
M	2014-2016	O uso intuitivo de automóveis populares: uma abordagem cognitiva do design voltado para idosos
I	2014-2017	A importância didática da representação 3D física no ensino do design automotivo
I	2015-2016	Estudo de poltronas da classe econômica de aviões voltado para uma análise ergonômica sensorial
I	2015-2016	O Sabiá como ferramenta pedagógico-metodológica no ensino do design automotivo: levantamento iconográfico da produção técnico-científica e dos egressos do projeto
I	2015-2016	Uma abordagem factual e simbólica das motocicletas através de uma análise do *family feeling*
I	2016-2016	Análise ergonômica do sistema de informação utilizado em pontos de ônibus: estudo de caso na cidade de Belo Horizonte
I	2016-2017	As articulações sociais como direcionadores estratégicos na indústria automotiva
M	2016-2018	Experiência de usuário: uma abordagem sobre veículos elétricos autônomos

Legenda dos trabalhos: P (Projeto), I (Iniciação Científica), M (Mestrado) e D (Doutorado).

PROJETO SABIÁ

Dentre os títulos listados no Quadro 1, é possível que o Projeto Sabiá tenha sido o mais representativo por se tratar de um trabalho didático-pedagógico que envolvia a cada edição uma grande equipe formada por docentes, discentes e colaboradores externos (universidades e empresas parceiras), todos voluntários. O Projeto Sabiá visava a aplicação prática dos conceitos projetuais em design no desenvolvimento de veículos para participação na Shell Eco-Marathon, disputando a categoria Design. Sob a coordenação geral do prof. Jairo Câmara, foram desenvolvidos no CPqD seis veículos, que receberam o nome de "Sabiá" junto com o número que os diferenciava (I, II, III, IV, V e VI).

A participação nas competições Shell Eco-Marathon iniciou antes mesmo da fundação do CPqD, quando o prof. Jairo Câmara, morando na França para os seus estudos de doutorado, foi convidado pela Shell francesa para ser o Presidente do Júri de Design (anos de 1991 a 1993) e redigir um regulamento para o Prix de Design. Ao retornar ao Brasil, ele aceitou o desafio proposto pela organização do evento, que era o de levar um veículo para participar da próxima edição da Shell Eco-Marathon.

Figura 3: Sabiá I na Shell Eco-Marathon em Le Castelet (França), 1994.

Fonte: acervo do prof. Jairo Câmara.

Minas ganha prêmio internacional com Sabiá

Incentivo à pesquisa já traz primeiros resultados

Parceria inovadora assegura desenvolvimento de tecnologia

Figura 4: matéria publicada no periódico Diário da Tarde, em junho de 1994.

Fonte: acervo do prof. Jairo Câmara.

Em 1994, o Sabiá I pousa em terras francesas e na volta ao Brasil traz para o CPqD o seu primeiro prêmio internacional (Prix d'Honneur du Design – 10ª Shell Eco-Marathon) antes mesmo de o Centro completar um ano de existência (BOTELHO, 2003). As Figuras 3 e 4 mostram, respectivamente, o Sabiá I na competição e uma matéria publicada no periódico Diário da Tarde.

Figura 5: Sabiá II na Shell Eco-Marathon em Le Castelet (França), 1995.

Fonte: acervo do prof. Jairo Câmara.

Figura 6: equipe do Sabiá III com o Prix Spécial du Design à une Equipe Etrangére na Shell Eco- Marathon em Nogaro (França), 2000.

Fonte: acervo do prof. Jairo Câmara.

Nos anos de 1995, 2000, 2002, 2004 e 2010 foram desenvolvidos no CPqD os Sabiás II, III, IV, V e VI, respectivamente. Com o Sabiá II (Figura 5), alcançou-se novo destaque em estilo e conceito, contudo, houve insuficiência técnica do conjunto mecânico. Com o Sabiá III (Figura 6) a equipe trouxe para o CPqD o Prix Spécial du Design à une Equipe Etrangére (BOTELHO, 2003).

Figura 7: Sabiá IV na partida da Shell Eco-Marathon em Nogaro (França), 2002.

Fonte: acervo do prof. Jairo Câmara.

Figura 8: cartaz oficial da Shell Eco-Marathon de 2003 com o Sabiá IV.

Fonte: acervo do prof. Jairo Câmara.

Já o Sabiá IV (Figura 7), embora não tenha conquistado nenhum prêmio na competição, foi o veículo escolhido para estampar o material oficial de divulgação da Shell Eco-Marathon da edição de 2003 (Figura 8). Em relação ao desempenho dos veículos no consumo de combustível, o Sabiá IV foi significativamente melhor do que as versões anteriores, alcançando a marca de 480 km/l. Tal resultado foi devido ao trabalho realizado em parceria com a equipe de Engenharia da Universidade Federal de Itajubá (Unifei), segundo Botelho (2003).

Na quinta e última participação na Shell Eco-Marathon da França, em 2004, o Sabiá V (Figura 9) estava bem colocado, próximo de ganhar a premiação na categoria Design, contudo,

Figura 9: à direita, a equipe do Sabiá V na França em 2004. À esquerda, prof. Jairo passando instruções para a piloto na Shell Eco-Marathon.

Fonte: acervo do prof. Jairo Câmara.

Figura 10: equipe do Sabiá VI na Shell Eco-Marathon das Américas, na Califórnia (EUA), em 2009. O carro ganhou o Innovative Design Award.

Fonte: acervo do prof. Jairo Câmara.

não conseguiu completar as voltas exigidas. Ainda assim, o Sabiá V foi escolhido junto de outros veículos para ilustrar o material de divulgação oficial da competição do ano seguinte. Já em 2009, a equipe do CPqD participou pela primeira vez da Shell Eco-Marathon das Américas realizada na Califórnia, EUA. Foi a primeira vez que o Projeto Sabiá trabalhou com um orçamento oficial, que foi de cem mil dólares. Cabe salientar que a verba foi tão generosa, que a equipe devolveu parte do recurso destinado ao projeto. O Sabiá VI (Figura 10) recebeu o Innovative Design Award (CÂMARA, 2019).

O Projeto Sabiá foi importante para muitos alunos que puderam aprender na prática como é o desenvolvimento de um veículo. Rafael Osmar Costa, designer de automóveis na

Magna Steyr, Alemanha, avalia a importância desse projeto para a sua formação:

> [...] ao invés de passar anos e anos estudando como desenhar e fazer um carro, o Projeto Sabiá te colocava dentro de um processo real de projetar e produzir um veículo de competição, em menos tempo. Eu acho que faz diferença, quando você é estudante, poder participar de algo tangível. Provavelmente o primeiro carro que todos daquele grupo [do CPqD] projetaram foi o Sabiá (COSTA, 2019).

O prof. Róber Botelho, enquanto aluno de graduação, participou do Sabiá III e teve sua primeira experiência internacional viajando para a França com a equipe do projeto no ano de 2000. Ele decidiu seguir a carreira acadêmica e foi cursar o mestrado da Redemat, sendo que o tema de sua dissertação foi relacionado aos Sabiás III e IV. Ele destaca a relevância do Projeto Sabiá para a sua formação:

> O Sabiá III foi um grande divisor de águas, pois foi o primeiro grande projeto que participei do início ao fim. [...] foi muito bom, porque ainda que como aluno de graduação tivemos [Róber e seus colegas Arnaldo e Henrique] que conduzir o projeto, sob a coordenação geral do prof. Jairo, como uma espécie de tutores dos outros alunos que não tinham muita experiência. A minha tomada de decisão em ser professor, em seguir a carreira acadêmica, passa pelo Sabiá III, pois eu havia tido esta experiência de tutoria. Isso me ajudou a seguir em frente, ir fazer o mestrado (BOTELHO, 2019).

Arnaldo Silva Jr., designer de automóveis na Volkswagen, Alemanha, relembra que já estava envolvido com outras atividades no CPqD quando surgiu a oportunidade de trabalhar no Sabiá III:

> O Sabiá é um projeto real que envolve todas as fases de desenvolvimento de um veículo. Participar junto com os outros alunos foi uma das experiências mais fascinantes que tive, tanto profissionalmente quanto pessoalmente (SILVA JR., 2019).

O prof. Jairo afirma que os trabalhos desenvolvidos no CPqD buscaram contribuir, principalmente, para a formação

e transformação de cada aluno participante. A dinâmica do Centro sempre foi pautada no trabalho em equipe e colaborativo em torno dos projetos de forma geral, não apenas do Sabiá. Contudo, o Sabiá era aquele projeto que agregava muitas pessoas, até mesmo parceiros de fora da UEMG. Todos voluntários e com muita paixão para fazer dar certo (CÂMARA, 2019).

ENSINO E APRENDIZAGEM NO CPqD

O Centro de Pesquisa foi fundamental para a formação dos alunos que passaram por lá, especialmente daqueles que tinham como sonho trabalhar com design automotivo. Muitas pessoas já ingressavam na instituição com esse objetivo, contudo, não existiam disciplinas relacionadas ao design para a mobilidade nas grades curriculares dos cursos, segundo Botelho (2019), "havia apenas iniciativas isoladas de alguns professores em alguns projetos". Portanto, o CPqD era a porta de entrada para um aprendizado contínuo e mais aprofundado nessa área. Silva Jr. (2019) relembra que em sua época de aluno, em 1996, eram poucas pessoas no Brasil, principalmente em Minas Gerais, que tinham conhecimento na área de *transportation design*, e o prof. Jairo Câmara era uma dessas.

Todos os entrevistados para este trabalho foram unânimes em afirmar que o CPqD era onde se tinha espaço para estudar o automóvel e a mobilidade de forma geral, pois o Centro agregava pessoas com interesses afins. O processo de aprendizagem se dava no dia a dia a partir da convivência, da troca de experiências, das reuniões, das discussões, das participações em projetos, concursos e eventos, como diz Botelho (2019), "para ir construindo o repertório que não havia em sala de aula".

André Luiz Lima afirma que foi no CPqD que começou a sua formação como designer automotivo e recorda a importância das atividades realizadas no Centro para sua atuação profissional hoje: "de certa forma, nós criávamos no CPqD um ambiente buscando reproduzir o processo criativo vivido nas grandes empresas automotivas" (LIMA, 2019). Rafael Osmar Costa ressalta que o CPqD foi extremamente importante para a sua formação, principalmente, por reunir pessoas que tinham os mesmos interesses: "lá a gente conseguia desenvolver projetos em equipe, aprender uns com os

outros e entender melhor a profissão que queríamos para o futuro" (COSTA, 2019). Luiz Felipe Dias conta que durante a graduação passava mais tempo no Centro do que no próprio apartamento e que seu aprendizado na área automotiva se deu realmente ali.

> Trabalhei em dois estúdios de design automotivo no Brasil, um na Itália e hoje estou trabalhando em um estúdio nos EUA. Posso afirmar que o CPqD simulava a atividade de um estúdio de design. [...] o prof. Róber Botelho sempre me orientou e me incentivou, sem ele eu jamais estaria onde estou (DIAS, 2019).

Apesar de o CPqD simular as atividades realizadas dentro de um estúdio profissional de design automotivo, o prof. Róber Botelho destaca a importância de o aluno também se expor ao mercado de trabalho real para o aprendizado: "é importante para a formação ter referenciais de fora do CPqD, ser avaliado por terceiros, cumprir prazos, respeitar normas e regras específicas" (BOTELHO, 2019). Neste sentido, os alunos eram estimulados a participarem dos concursos de design de automóveis que ocorriam durante o ano. O Talento Volkswagen é o principal concurso para estudantes da área no Brasil. Tal concurso desperta o interesse de muitos alunos, principalmente, pelo fato de os vencedores se tornarem estagiários na empresa e terem chances de serem contratados futuramente. Outros concursos na área são: IDEA Brasil[3], Desafio PLASCAR de Design Automotivo, iF Design Award e Desafio Renault Experience. A lista de alunos do CPqD que foram vencedores e finalistas em concursos de design automotivo é extensa, portanto, serão mencionados apenas alguns casos neste trabalho.

3. International Design Excellence Awards.

Em 2001, Arnaldo Silva Jr. (Figura 11) conquistava o primeiro lugar do concurso promovido pela Volkswagen (VW)

Figura 11: o aluno Arnaldo Silva Jr. projetando no laboratório do CPqD.

Fonte: acervo do prof. Jairo Câmara.

com seu projeto “VW Éolo” desenvolvido no CPqD. Ele conta que a sua trajetória está ligada ao Centro:

> Não tem como separar... Depois do Sabiá participei do concurso de design da VW. Desenvolvi meu projeto, o VW Éolo, com ajuda de muitos no CPqD. Fiquei em 1º lugar, então, em 2002 fui trabalhar como estagiário na VW do Brasil. Em 2003 fui contratado e, logo depois, surgiu a oportunidade de vir trabalhar [no estúdio de design na sede] na Alemanha, onde estou até hoje. Nestes anos de VW, tive a felicidade de poder trabalhar em vários projetos que acabaram se tornando realidade e hoje estão nas ruas. Os últimos de que me alegro muito são a 3ª geração do VW Touareg e a 1ª geração do VW T-Cross, carro que é também vendido no Brasil (SILVA JR., 2019).

As premiações dos alunos do CPqD no Talento Volkswagen continuaram nos anos seguintes. Em 2008, Wadson Gomes Amorim foi o vencedor na categoria Color and Trim; Luiz Felipe Dias foi finalista na categoria Shape Design com o projeto “Volkswagen Concept K” e Vivianne Medeiros foi finalista na categoria Color & Trim com o projeto “Volkswagen Novo Tom”. Em 2009, Luiz Felipe Dias foi novamente finalista na categoria Shape Design com o projeto “Volkswagen Bass”. Em 2010, Andrei Alves França foi premiado na categoria Shape Design com o projeto “Volkswagen Fursie”.

O projeto “NOAH”, também de Andrei França, foi finalista em três concursos: IDEA Brasil – International Design Excellence Awards (2008); Prêmio Salão Design Casa Brasil (2008) e iF Design Award (2009). No Desafio PLASCAR de Design Automotivo de 2009, foram premiados Rafael Osmar Costa, com o projeto “Yin YOUNG Concept”, e Narques Alan Silva, com projeto “Erfos”. Em 2014, Ricardo Gusman Brandão foi premiado com o projeto “Renault Routard” no Desafio Renault Experience.

Além de orientar estudantes em seus projetos para concursos, os professores do CPqD orientavam alunos do último período da graduação em seus Trabalhos de Conclusão de Curso (TCCs). Portanto, ao longo dos anos foram produzidas dezenas de TCCs no CPqD com temas relacionados ao design para a mobilidade. Nesse universo, destaca-se o TCC desenvolvido pela dupla Rafael Osmar Costa e Elisa Sayuri Irokawa, sob orientação do prof. Jairo Câmara, em 2009. Eles idealizaram

Figura 12: projeto premiado no iF Concept Award, em 2010. O STCS - Sistema de Transporte Coletivo Suspenso foi o trabalho de conclusão de curso dos estudantes Rafael Osmar Costa e Elisa Sayuri Irokawa.
Fonte: acervo de Rafael Osmar Costa.

o STCS (Sistema de Transporte Coletivo Suspenso) para solucionar os problemas de locomoção pública nas grandes metrópoles. Costa (2019) explica que a proposta foi criar um metrô suspenso movido a energia limpa e recorda que a apresentação para a banca na UEMG "teve uma avaliação muito positiva e, então, nos meses seguintes nós fizemos algumas melhorias no projeto e enviamos para o concurso iF Design Award". Em 2010, o trabalho recebeu um dos principais prêmios internacionais de design, o iF Concept Award (Figura 12), com premiação de mil euros.

CONCLUSÕES

A investigação realizada para este trabalho mostra que a relevância do CPqD para o design pode ser observada sob diversos ângulos. Um deles revelou o contínuo e consistente desenvolvimento de projetos e de pesquisas (iniciação científica, mestrado e doutorado), especialmente no campo da mobilidade, conforme o recorte feito entre 1993 e 2018. Esta produção é ampliada quando se somam as dezenas de TCCs vinculadas ao Centro. Outro ângulo mostrou a importância do CPqD para o desenvolvimento profissional dos docentes (como pesquisadores, orientadores e/ou coorientadores) e para a formação dos alunos (como bolsistas e/ou voluntários) que passaram por lá. Além da pesquisa, os depoimentos coletados destacam que outras atividades realizadas no Centro, como a participação nos projetos Sabiás e em concursos de

design automotivo, contribuíram para o aprimoramento de diversas habilidades essenciais para um futuro designer, que vão desde o domínio de técnicas e ferramentas de desenho até a capacidade de trabalhar em equipe. A notoriedade do Centro é um aspecto que também pode ser observado sob um dos ângulos.

O trabalho realizado ao longo dos anos pelo CPqD é notório não apenas pelas premiações recebidas – que foram diversas em importantes concursos nacionais e internacionais – mas também pela quantidade de designers que passaram pelo Centro durante a formação e que se encontram trabalhando em diversos países. Portanto, o Centro contribui ativamente para que a Universidade seja reconhecida como uma referência na formação de alunos que desejem atuar no campo do design automotivo. "Elevar a autoestima e colocar para fora o potencial das pessoas, fazer um trabalho sério e com alegria, celebrar a vida", com essa fala sobre a contribuição do CPqD, o prof. Jairo Câmara (2019) encerrou a entrevista.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. ***Manual de história oral***. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

BOTELHO, Róber Dias. ***Eco-Design e seleção de materiais como ferramentas para o Transportation Design – estudo de processos***. 2003. 176f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Materiais) – Rede Temática em Engenharia de Materiais, Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2003.

FREITAS, Ana Luiza Cerqueira. O curso de desenho industrial da FUMA: da criação aos primeiros egressos. *In:* BRAGA, Marcos da Costa; ALMEIDA, Marcelina das Graças de; DIAS, Maria Regina Álvares Correia (org.). ***Histórias do Design em Minas Gerais***. Belo Horizonte: EdUEMG, p. 17-48, 2017.

MATOS, Júlia Silveira; SENNA, Adriana Kivanski de. História oral como fonte: problemas e métodos. ***História***, Rio Grande, v. 2, n. 1, p. 95-108, 2011.

REDEMAT – Rede Temática em Engenharia de Materiais. ***Histórico e visão geral.*** Disponível em: https://redemat.ufop.br/hist%C3%B3rico-e-vis%C3%A3o-geral. Acesso em: 18 maio 2019.

SAFAR, Giselle Hissa. ***Pioneirismo e inovação: a história do Setor de Desenho Industrial do Centro Tecnológico de Minas Gerais – CETEC***. 2019, 254f. Tese (Doutorado em Design) – Universidade do Estado de Minas Gerais, UEMG. Belo Horizonte, 2019.

SELAU, Mauricio da Silva. História Oral: uma metodologia para o trabalho com fontes orais. ***Revista Esboço***, UFSC, n. 911, 2004.

OUTRAS FONTES

BOTELHO, Róber Dias. ***Sobre o CPqD.*** [Entrevista cedida a] Lorena Gomes Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte e Juiz de Fora, 15 maio 2019, duração de 1h15min, 2019.

CÂMARA, Jairo José Drummond. ***Sobre o CPqD***. [Entrevista cedida a] Lorena Gomes Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte, 25 abr. 2019, com duração de 2h, 2019.

COSTA, Rafael Osmar de Oliveira. ***Sobre o CPqD.*** [Entrevista cedida a] Lorena Gomes Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte e Munique (Alemanha), 25 de maio 2019, com duração de 30min, 2019.

DIAS, Luiz Felipe Melo. ***Sobre o CPqD***. [Entrevista cedida a] Lorena Gomes Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte e Detroit (EUA), 26 mai. 2019, com duração de 30min, 2019.

LIMA, André Luiz Silveira. ***Sobre o CPqD***. [Entrevista cedida a] Lorena Gomes Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte, 27 maio 2019, com duração de 25min, 2019.

RIBEIRO, Talita Muniz Ribeiro. ***Sobre o CPqD***. [Entrevista cedida a] Lorena Gomes Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte, 18 maio 2019, com duração de 30min, 2019.

SILVA JR., Arnaldo Cruzeiro. ***Sobre o CPqD***. [Entrevista cedida a] Lorena Gomes Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte e Wolfsburgo (Alemanha), 29 maio 2019, com duração de 30min, 2019.

Panorama histórico do Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias da Escola de Design da UEMG

4

Flávia Marieta Magalhães Rigoni

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento do estado de Minas Gerais está intrinsecamente relacionado ao processo de descobrimento e exploração mineral ocorrido principalmente nos séculos XVII e XVIII (BOTELHO, 2009). Além do ouro, o estado se destaca na produção de diamante e pedras preciosas coradas nos Vales do Mucuri, Jequitinhonha e Rio Doce, no nordeste de Minas Gerais, que representa uma das maiores regiões gemíferas do mundo (HENRIQUES; SOARES, 2005).

Minas Gerais é o segundo maior exportador e o mais importante estado minerador do país pela sua significativa e diversificada reserva mineral. 50% da sua exportação é representada por produtos de origem mineral, que inclui a produção de gemas. Contudo, grande parte dessas exportações nacionais ainda é constituída por pedras em estado bruto, com baixo valor agregado, sendo predominante a informalidade nas atividades da cadeia produtiva do setor (CANAAN, 2013). Em razão dessa tradição mineral, observa-se o desenvolvimento e a proliferação de empresas especializadas na produção de joias na Região Metropolitana de Belo Horizonte, que corresponde a cerca de 80% das empresas do setor joalheiro do estado (IBGM, 2015).

Dada a relevância do setor, foram desenvolvidos pelo governo programas e projetos voltados para o incremento da inovação e competitividade através do design, como um desdobramento prático das políticas do estado para a área. A inserção do design nesse setor pode ocorrer em diferentes

fases da cadeia de valor. Ele pode ser aplicado tanto no desenvolvimento e representação gráfica de joias, o que engloba projetar, viabilizar, selecionar materiais, definir processos e planejar produção; na elaboração de identidades gráficas, embalagens, catálogos, fotografias, espaços para comercialização e divulgação; quanto no desenvolvimento dos equipamentos e ferramentas empregadas na extração e beneficiamento das gemas (NASCIMENTO, 2013).

Com diversas ações e atividades voltadas a esse setor, a Escola de Design (ED) da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) ocupa uma posição de protagonismo na formação de designers de joias no estado. Nela, foi criado pela professora Maria Bernadete Santos Teixeira, no ano de 2000, o Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias (CEDGEM), o primeiro núcleo de pesquisa do país na área.

Desde sua criação, o centro se dedica ao desenvolvimento de atividades de pesquisa, extensão e capacitação, voltadas à inovação técnica e tecnológica de produtos e processos do setor de gemas e joias. As atividades de extensão voltam-se principalmente para as pequenas unidades produtivas do estado, que geralmente possuem baixa capacitação técnica e tecnológica, matérias primas com aproveitamento rudimentar e pouco valor agregado a seus produtos. Na área da capacitação, o centro oferece cursos de extensão voltados à inserção de novas tecnologias no processo de design de gemas e joias; na graduação, dá suporte aos projetos desenvolvidos na área e, na pós-graduação, oferece o curso em Design de Gemas e Joias (CEDGEM, 2001).

Este trabalho visa descrever o percurso do CEDGEM a partir de diferentes perspectivas, identificar e entrevistar os principais personagens e mapear os projetos desenvolvidos. Tal registro é importante para preservar a memória da instituição, valorizar a história dos pioneiros e mensurar as contribuições do centro.

Para a realização do estudo, foi adotada a metodologia da história oral, que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram ou testemunharam acontecimentos, como forma de compreender o objeto de estudo (MATOS; SENNA, 2011). Cabe mencionar que a pesquisa foi submetida ao Comitê de Ética em Pesquisa da UEMG e que os entrevistados demonstraram satisfação e interesse em contribuir com o estudo.

Na pesquisa documental, foram analisados relatórios, fotografias, pesquisas e projetos desenvolvidos no centro desde

sua origem; tais documentos foram consultados nos bancos de dados do CEDGEM. Na pesquisa de campo, foram coletados depoimentos por meio de entrevistas auxiliadas por questões semiestruturadas que direcionaram o relato com o intuito de extrair percepções e vivências relacionadas ao centro.

Foram realizadas entrevistas presenciais com os professores Maria Bernadete Teixeira, Adriano Aguiar Mol, Ronaldo Queiroz Freesz e Wadson Amorim e a ex-aluna Suka Braga. À distância, os discentes egressos da ED: Henrique Lana, Lorena Gomes, Valéria Santos, Marina Gomes, Edson Xavier e Mariana Pasco contribuíram com seus relatos. Após a coleta, as entrevistas orais foram transcritas e a análise desses dados forneceram visões diferentes sobre o objeto analisado.

É necessário apontar que, infelizmente, não foi possível realizar entrevistas com importantes personagens que contribuíram de forma significativa para a construção da história do centro, como Antônio Augusto Mattos, Mara Guerra, Paulo Miranda, Raquel Canaan, Pedro Henrique Nascimento, Eduardo Bahia, entre outros.

PANORAMA HISTÓRICO

A gênese

O CEDGEM começou a partir da aprovação do projeto *Design de Joias: novas possibilidades formais, técnicas e tecnológicas no desenvolvimento de linhas de produtos* (RECOPE), iniciado em 2000. Ele resultou da integração e cooperação entre o sistema produtivo e os centros geradores de conhecimento, apoiados por associações de classe: UEMG, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais (FIEMG), Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI) e Associação dos Joalheiros, Empresários de Pedras Preciosas (AJOMIG).

A ideia do projeto surgiu em uma reunião da Secretaria de Estado da Ciência e Tecnologia de Minas Gerais (SECT/MG), na qual eram discutidas as diretrizes e as linhas de pesquisa relacionadas ao setor de gemas e joias, considerada uma área estratégica de desenvolvimento. Nessa reunião, a professora Maria Bernadete Teixeira identificou a oportunidade de associar o estímulo à pesquisa, à tradição do estado e à vocação da escola para a área de design de joias.

> Nessa época, o setor era considerado um setor estratégico, então, tinha bastante pesquisa, já que era uma área induzida pelos órgãos de fomento [...]. Tinha o CT-Mineral, por exemplo, que era ligado ao MCTI e à área mineral que estimulava a pesquisa e o desenvolvimento em produtos de gemas e joias, para melhorar o setor. Aqui em Minas, a Secretaria de Ciência e Tecnologia replicava as diretrizes e linhas de pesquisa de cunho nacional. Então, tinha todo esse estímulo à pesquisa no setor que a Bernadete captou muito bem e trouxe aqui para a Escola. Ela identificou que já era uma vocação da escola trabalhar com joias. Vários ex-alunos tinham se formado em gemas e joias e atuavam no setor, estavam nas empresas da área, alguns eram empresários. Ela juntou tudo isso e formou o Centro. E aí começou a captar os primeiros projetos (MOL, 2019).

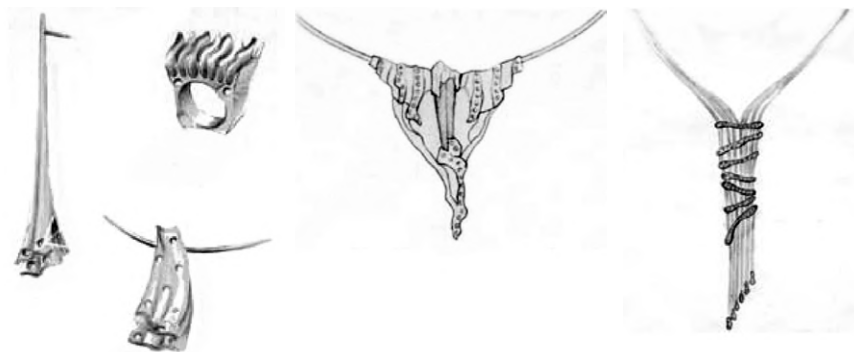
Com o auxílio técnico de Suka Alvarenga, Adriana Azevedo e Frederico Salomé, a professora Maria Bernadete Teixeira desenvolveu o projeto que daria origem ao centro. O RECOPE, então, foi aprovado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e os recursos oriundos do projeto possibilitaram a aquisição de mobiliário e computadores. Na época, isso representava um grande ganho para a Escola de Design, que era muito carente de estrutura e equipamentos.

> Tudo o que veio para o Centro foi resultado de projetos, tudo. Então eram épocas de noites acordadas escrevendo. Na época quem escrevia era eu, é claro que eu tinha os subsídios técnicos das pessoas, a Suka Braga ajudou muito no RECOPE [...]. Então, o primeiro momento mesmo foi o projeto. Aprovado o RECOPE vieram os primeiros recursos que foram basicamente para mobiliar. Depois nós compramos os softwares, os programas para trabalhar. Isso tudo foi adquirido no início (TEIXEIRA, 2019).

O objetivo do projeto era desenvolver a pesquisa de novas possibilidades técnicas, formais, materiais e tecnológicas de concepção e desenvolvimento de produtos no setor de gemas e joias. No desenvolvimento do trabalho, foram montadas equipes multidisciplinares com representantes dos setores acadêmico e industrial. Essas equipes buscaram o conceito de identidade que emerge do próprio contexto, a partir de referências materiais e iconográficas que constituem a cultura material do estado (TEIXEIRA, 2004).

O RECOPE foi o primeiro e teve uma importância significativa nesse processo de formação exatamente por ter sido o primeiro. Nós aprendemos na realidade a elaborar esse tipo de projeto para arrecadar recursos. Depois outros projetos nasceram então a partir dele, porque nós fomos desenvolvendo quase que uma expertise para elaborar projetos para angariar recursos [...]. Eu fui para o mestrado depois desse projeto, porque ele me despertou um interesse muito grande pelo setor de gemas e joias. O RECOPE, o envolvimento com o pessoal da área, os designers que participaram, tudo foi muito interessante [...]. A pesquisa do mestrado trabalhou os elementos de comunicação entre as áreas, a relação da criação com a produção. Descobrir o que acontecia no vácuo entre quem criava e quem produzia me despertou para a história dos objetos intermediários, que eram todos os meios que faziam a interface entre as diferentes etapas do ciclo (TEIXEIRA, 2019).

Figura 1: ensaios formais para a criação de joias inspiradas nas grutas de Minas Gerais, desenvolvidos por Carla Abras no curso de pós-graduação em design de joias em 2001.

Fonte: CEDGEM, 2004.

Paralelamente ao desenvolvimento do projeto RECOPE, foi estruturado, em 2001, o curso de pós-graduação em Design de Gemas e Jóias. Ele nasceu da demanda latente do setor por profissionais com qualificação na área, a partir de uma ação integrada entre a UEMG, o SENAI/FIEMG com apoio da AJOMIG, do Sindicato das Indústrias de Joalheria, Ourivesaria, Lapidação de Pedras Preciosas e Relojoaria de Minas Gerais (SINDIJOIAS), do Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) e do Instituto Brasileiro de Gemas e Metais Preciosos (IBGM).

O curso foi configurado para atender ao caráter plural do design de joias, ligado aos aspectos formais, materiais, simbólicos, técnicos e tecnológicos (CEDGEM, 2013). A primeira pós-graduação ocorreu no período de abril a novembro de 2001, teve uma carga horária de 360 horas e tinha como

público-alvo graduados em design e áreas afins e/ou profissionais que atuassem na área de joalheria. O corpo docente era integrado por professores titulados, profissionais da indústria e designers atuantes no mercado nacional e internacional.

O curso foi estruturado em módulos: (I) Contextualização Teórica, (II) Materiais, técnicas e produção, (III) Metodologia e desenvolvimento de projetos e (IV) Laboratório de Criação e Projetos. As aulas dos módulos I, III e IV foram realizadas na Escola de Design, e as do módulo II ocorreram no Núcleo de Formação e Treinamento em Joalheria (SENAI/CEPARG) na Avenida Antônio Carlos, Lagoinha. Seus objetivos eram: (1) especializar profissionais de design e áreas afins para o setor joalheiro; (2) ampliar o conhecimento técnico, promovendo a interação com o setor produtivo; (3) resgatar o uso de técnicas tradicionais; (4) incentivar o uso das riquezas materiais e iconográficas do estado, agregando valores e padrões culturais na construção da identidade do produto mineiro de joalheria; (5) gerar subsídios para um desenho industrial que entenda a joia como um produto gerador de riquezas e divisas para o estado (CEDGEM, 2001).

> A primeira pós-graduação foi em 2001-2002, depois ficou um hiato esse tempo todo. Então foi elaborado um outro projeto. A Bernadete refez o projeto que tem que ser submetido de tempos em tempos e me convidou para coordenar junto com ela. Eu fiquei muito honrado com o convite (MOL, 2019).

Figura 2: visita da turma de Pós-graduação de 2006 a Ouro Preto.
Fonte: acervo CEDGEM.

A segunda edição ocorreu apenas em 2006. Atualmente, com oito edições concluídas, o curso já formou aproximadamente 120 alunos e tem revelado valores que se destacam nos

níveis acadêmico e profissional do país. Os conteúdos estão agrupados segundo o contexto do produto, da concepção, do projeto e da produção, que conformam o processo integrado de design. O curso tem a carga horária de 432 horas-aula, distribuídos em 18 meses, sendo os 12 primeiros de aulas obrigatórias e os demais seis meses para elaboração de projeto final.

Estrutura física do centro

No início do CEDGEM, a Escola de Design era sediada na Avenida Amazonas, na Gameleira. O centro ficava em uma pequena sala, onde era o Centro de Extensão, no fundo do corredor ao lado da diretoria. Com a chegada dos equipamentos, ele foi transferido para uma sala de aula de aproximadamente 40 m^2. Nesse espaço, foi estruturado o laboratório de projeto, com nove estações de trabalho, computadores, impressoras, scanners e softwares específicos para design de joias. Lá ficavam quatro professores: Bernadete Teixeira, Antônio Augusto Mattos, Paulo Miranda, Adriano Mol e o Henrique Lana, como aluno voluntário (TEIXEIRA, 2019; MOL, 2019).

> O CEDGEM teve uma fase muito importante de contribuição, continua tendo. Mas ele teve o período do boom, que foi o momento inicial de ser alguma coisa diferente e nova, já que a escola não trabalhava com isso. Entre 2000 e 2006 particularmente foi muito efervescente e movimentado. Muitas pessoas passaram ali com pesquisas interessantes, a Suka pesquisou a jarina, a Carolina, o aço inox colorido (TEIXEIRA, 2019).

Para se tornar um espaço de referência no setor, o CEDGEM teve como desafio instalar novos laboratórios que possibilitassem ensaios e experimentos de materiais e técnicas que combinassem na joalheria experiências tradicionais com novas linguagens.

> A ênfase era dada em pesquisa aplicada. No ensino, a atuação se limitava à pós-graduação, porque naquele momento não tínhamos como atuar diretamente na graduação. Nós recebíamos os alunos e os envolvíamos em projetos. Até 2006, fazíamos muitos projetos, mas só tinha o Laboratório de Projeto (MOL, 2019).

Ao longo dos anos, projetos e parcerias com órgãos de fomento e empresas do setor trouxeram os recursos técnicos e materiais para a implantação no Centro dos laboratórios. Alguns laboratórios foram montados com o apoio e financiamento da FAPEMIG e da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP), outros com o patrocínio de empresas privadas. O centro dependia, portanto, de editais específicos dos órgãos de fomento para a pesquisa ou apoios e parcerias com o setor produtivo para captar recursos. Entre 2003 e 2006, foram escritos projetos para instalação do laboratório de lapidação e prototipagem rápida, com o objetivo de ampliar os estudos e pesquisa de forma sistêmica e integrada ao laboratório de projetos.

> Escrevi um projeto para ampliação do Centro e um outro projeto, com a Gisele, que era para a preparação dos Centros para instalação do mestrado. O mestrado nem existia, ele foi uma justificativa para o projeto para melhorar as condições da Escola, que eram muito precárias, para ampliar os laboratórios [...]. Foi uma ação conjunta e nessa ação conjunta acabamos trazendo novos equipamentos e ampliando o Centro (TEIXEIRA, 2019).

O Laboratório AngloGold Ashanti de Ligas de Ouro, por sua vez, foi resultado de uma parceria do CEDGEM com a empresa mineradora de ouro sul-africana AngloGold Ashanti. Essa empresa se consolidou como uma das maiores produtoras de ouro do mundo, com treze operações em nove países. No Brasil, ela tem sete mil empregados diretos e indiretos e as três unidades operacionais da empresa em território nacional são responsáveis por 15% de toda a produção de ouro do grupo no mundo. Em Minas Gerais, as operações da empresa estão concentradas na região do Quadrilátero Ferrífero, em duas unidades de negócio: Operações Cuiabá e Operações Córrego do Sítio. Já a terceira unidade produtiva está na cidade de Crixás, em Goiás, na região de Serra Grande (ANGLOGOLD ASHANTI, 2019).

Em 2004, a empresa mineradora procurou o centro para apoiá-la na elaboração do concurso de design de joias. Eles almejavam um maior volume de participação dos estudantes, iniciando um processo de aproximação da academia em diversos estados.

> Eles queriam uma ajuda na organização do concurso e nos procuraram. A partir daí o Centro começou a colaborar e a ter visibilidade a partir disso. [...] O projeto do laboratório foi uma

> contrapartida deles a essa consultoria que demos. Eles nos deram a oportunidade de apresentar um projeto para eles. Nós apresentamos e eles financiaram o projeto de montagem. Foi o primeiro marco importante vindo de uma instituição privada (MOL, 2019).

No final do ano de 2005, a Escola de Design mudou de sede para o prédio na Avenida Antônio Carlos. Nesse processo de mudança, foi necessária uma organização prévia da diretoria da escola, sendo realizado um mapa da nova sede, alteração nos nomes dos Centros e reposicionamento dos núcleos para que todos fossem instalados em seus novos espaços (MOL, 2019).

Com a mudança, o CEDGEM passou a ocupar um espaço de aproximadamente 100 m^2 no quarto andar desse edifício. No local foram instalados os laboratórios de lapidação, prototipagem rápida e de ligas de ouro, coordenados respectivamente pelos professores Adriano Mol, Paulo Miranda e Ronaldo Freesz. Logo depois foi estruturado o laboratório de cerâmica, por meio de um projeto específico para a ampliação da pesquisa com matérias primas de base mineral associadas às técnicas de produção de cerâmica.

Nesse período, o professor Ronaldo Queiroz Freesz foi convidado a coordenar o Laboratório AngloGold Ashanti de Ligas de Ouro (Figura 3), orientar pesquisas e ensinar a ourivesaria, sendo o primeiro a oferecer a disciplina optativa de Design de Joias para os alunos da graduação.

Figura 3: Laboratório AngloGold Ashanti de Ligas de Ouro | Laboratório de prototipagem.

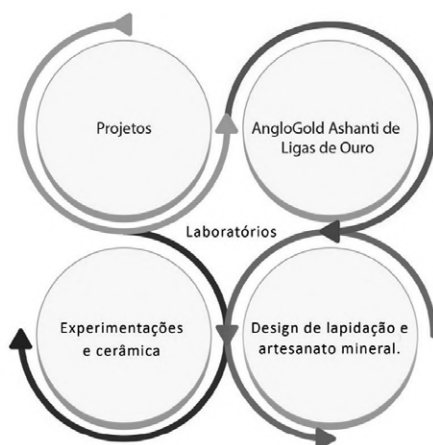
Fonte: acervo CEDGEM.

> Infelizmente, houve um equívoco na montagem do laboratório, não funcionou muito bem para o que era. Mas ele serviu para formar alunos em todos esses anos de aulas particulares que eu tive aqui. Semanalmente, eu atendia pelo menos cerca de 10

> alunos. E fora as aulas da disciplina optativa, meu curso sempre tinha quarenta e tantos alunos de todos os cursos possíveis. Tudo que a escola oferecia estava sentado lá. Graças a Deus foi ótimo, eu gostava demais do resultado, é legal ver o pessoal fazendo [...]. Os alunos montavam uma pasta em que iam colocando os exercícios todos lá dentro. Então, você tinha o primeiro rabisco no primeiro dia de aula até o seu último trabalho no último dia. Eu trabalhava com edital de concurso, com técnicas de criação mesmo e tal. Vale a pena, para mim sempre valeu a pena. Eu nunca desanimei, nem um pingo, de vir aqui dar aula, nem nada disso (FREESZ, 2019).

Atualmente, o centro é composto por quatro laboratórios (Figura 4), que trabalham de modo integrado; neles são desenvolvidos estudos e pesquisas que combinam materiais diversos com o fértil imaginário e os processos e técnicas que florescem nas diversas regiões do estado. Esses experimentos e ensaios orientam-se para problemas e necessidades identificadas em conjunto com as unidades produtivas do setor e demandadas pelos diversos níveis de sua cadeia de valor (CEDGEM, 2018), de modo que as linhas de pesquisas se concentram em: (1) concepção e desenvolvimento de produto; (2) design de lapidação; (3) técnicas de modelagem e prototipagem; (4) técnicas, tecnologias e processos aplicados ao ouro; (5) design, antropologia e moda.

No laboratório de projetos são elaborados projetos de produtos para os quais convergem as possibilidades técnicas,

Figura 4: Laboratórios do CEDGEM.
Fonte: elaborado pela autora.

materiais, formais e tecnológicas produzidas nos demais laboratórios. No Laboratório AngloGold Ashanti de Ligas de Ouro seus equipamentos permitem a preparação de ligas de ouro não usuais para estudos de suas propriedades mecânicas e adequações às diferentes técnicas de produção de joias. No Laboratório de Design de Lapidação são pesquisados e gerados novos produtos a partir dos minerais, englobando técnicas de lapidação avançada e produção de artesanato mineral. No Laboratório de Experimentações e Cerâmica são realizados diversos experimentos e pesquisas.

Projetos de pesquisa e extensão

Os projetos de pesquisa, de forma geral, visam à investigação de uma problemática seguindo metodologia científica. Já os projetos de extensão têm como objetivo estabelecer um relacionamento entre a instituição e a comunidade em que está inserida.

A partir de 2006, com os laboratórios instalados, começaram a ser desenvolvidas as pesquisas de iniciação científica. Algumas pesquisas eram ligadas a projetos maiores, outras, ao Programa Institucional de Apoio à Pesquisa (PAPq), recurso que a UEMG conseguiu junto à FAPEMIG e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que concedia uma cota de bolsas todo ano. Para o professor Adriano Aguiar Mol (2019), "era fácil fazer iniciação científica na época, tinha uma abundância de recursos para pesquisa, era outra realidade".

O centro recebia alunos, bolsistas e voluntários que demonstravam interesse na área e dessa forma eram envolvidos em algum projeto. Entre 2005 e 2019, foram desenvolvidas cerca de 30 pesquisas de iniciação científica. Elas se concentraram principalmente no período entre 2007 e 2010, como pode ser observada na linha do tempo das pesquisas realizadas no CEDGEM (Figura 5).

Com o intuito de estreitar a distância entre a universidade e a comunidade, abrindo uma via de mão dupla, as atividades extensionistas do centro visam interagir com o setor produtivo de gemas e joias, principalmente com as pequenas unidades produtivas de Minas Gerais. Mesmo sendo uma região tradicional e abundante produtora de minerais, suas matérias primas têm aproveitamento rudimentar, com baixo nível tecnológico e pouco valor agregado aos seus produtos.

Figura 5: linha do tempo das pesquisas de iniciação científica realizadas no CEDGEM.

Fonte: elaborado pela autora.

2006

Aline Miranda Guimarães
Possibilidades de beneficiamento eco sustentável dos minerais-gema pela lapidação inteligente.
Orientadora: Maria Bernadete Teixeira

Camila Gonçalves Castro
Projeto Esteatita - Estudo do impacto de resíduos da mineração: a produção artesanal das panelas de pedra sabão no município de Mariana e Ouro Preto.
Orientador: Paulo Miranda Oliveira

Isabela de Oliveira Morais; Aline Miranda Guimarães
Materiais reutilizáveis e alternativos para indústria joalheira.
Orientadora: Maria Bernadete Teixeira

Isabela de Oliveira Morais; Douglas Henrique Santos Soares
Itaporarte – Capacitação Tecnológica na Unidade Produtiva de Coronel Murta com Vista ao Aprimoramento nos Processos de Inovação e Lapidação de Materiais Descartados dos Corpos Pegmatíticos Aplicados a Acessórios e Artesanato Mineral.
Orientadora: Maria Bernadete Teixeira

2007

Valéria Carvalho dos Santos
Fotomicroscopia da superfície de gemas lapidadas como estudo da qualidade da lapidação.
Orientador: Adriano Aguiar Mol

Wadson Gomes Amorim
Integração de tecnologias na fundição simulada de joias de ouro.
Orientadora: Maria Bernadete Teixeira

Edson Silva Xavier
Modelos matemáticos tridimensionais aplicados à concepção de produtos de joalheria.
Orientadora: Maria Bernadete Teixeira

Flávia Marieta Rigoni
Escala cromática de ligas de ouro aplicada ao design de joias.
Orientador: Ronaldo Queiroz Freesz

Ivan Mota Santos
Desenvolvimento de ligas para a prata colorida.
Orientador: Paulo Miranda Oliveira

Lucas Ribeiro Rios
Integração de design e tecnologia de materiais cerâmicos e vítreos na joalheria.
Orientador: José Maria Leal

Marina Cambraia Gomes
Aprimoramento nos processos de inovação e lapidação de gemas na unidade produtiva de Coronel Murta.
Orientador: Adriano Aguiar Mol

Luciana dos Santos Duarte
Desenvolvimento de compósitos de osso bovino como material alternativo sustentável aplicado ao design de joias.
Orientadora: Maria Bernadete Teixeira

2008

Johanna Odebrecht Dias
Lapidação Inteligente no desenvolvimento de gemas com formas orgânicas.
Orientador: Adriano Aguiar Mol

Mariana Rivas Pasco
Estudos da prototipagem em ligas metálicas.
Orientador: Paulo Miranda Oliveira

2009

Adriana Cordeiro de Paoli
Desenvolvimento de compósitos de osso bovino como material alternativo sustentável aplicado ao design de joias.
Orientadora: Maria Bernadete Teixeira

Luciana dos Santos Duarte
Desenvolvimento de compósitos de osso bovino como material alternativo sustentável aplicado ao design de joias.
Orientadora: Maria Bernadete Teixeira

Raquel Pereira Canann
Inventário do acervo acadêmico da Escola de Design para a base de dados do Centro E-data.
Orientadora: Maria Bernadete Teixeira

Anizele Barbosa Fernandes
Uso e aplicação dos vitrais no design de ambientes.
Orientador: José Maria Leal

Caroline Ribeiro Galvão
Estudo da lapidação de gemas orgânicas para seu uso na fabricação de joias.
Orientador: Adriano Aguiar Mol

2010

Heider Bruno Reis de Almeida
Vitrine uma interface entre o marketing e o design.
Orientadora: Maria Bernadete Teixeira

Liliane Priscila dos Santos
A importância da representação manual de joias como suporte para o desenho tridimensional.
Orientadora: Maria Bernadete Teixeira

Mara de Melo Lima
Ambientação para segurança do trabalho e recuperação de resíduos no laboratório de lapidação.
Orientador: Adriano Aguiar Mol

Tâmara Lowande
Design de produto no planejamento e controle de produção: estudo de uma indústria joalheira.
Orientador: Adriano Aguiar Mol

Mayare Souza Moura Maciel
Projeto Ideal - Inovação de equipamentos de lapidação pela inserção do design, ergonomia, novos materiais e processos.
Orientador: Adriano Aguiar Mol

2011

Tatiana Marques Ribeiro
Interface físico-eletrônica para design de animação integrado entre stop-motion e computação gráfica.
Orientador: Henrique Santa Cecília Lana

Daniel Augusto Antunes Rodrigues
Recuperação e visibilidade de joias mineiras do século XVIII.
Orientador: Henrique Santa Cecília Lana

2012

Luciana dos Santos Duarte
Desenvolvimento de compósitos de osso bovino como material alternativo sustentável aplicado ao design de joias.
Orientadora: Maria Bernadete Teixeira

Rodolfo Ruela Cangussu
Produção alternativa de massa cerâmica à base de óleo.
Orientadora: Maíra Paiva Pereira

2018

Lívia Ishitani Simões
Análise ergonômica da atividade de usuários diante da inserção de um novo posto de trabalho no processo de lapidação de gemas: estudo de caso de uma plataforma multifuncional.
Orientador: Adriano Aguiar Mol

Maria Carmem Souza Diniz
Experimentações analógico-digitais no design de objetos cerâmicos.
Orientador: Wadson Gomes Amorim

2019

Leonardo Aragão Tavares
A joalheria contemporânea de Minas Gerais: contribuições da ED-UEMG.
Orientador: Wadson Gomes Amorim

Enrico Espósito Marchi; Raquel Martins Fonseca
Projeto D
Orientador: Wadson Gomes Amorim

O objetivo principal do Centro é trabalhar em interação com a sociedade. Sem essa interlocução direta com a comunidade e a sociedade produtiva, sem essa retroalimentação o CEDGEM perde a razão de existir. Ele não tem que existir dentro dele só. Ele tem que existir de dentro para fora. Trazer as questões de lá, pesquisar, resolver problemas e desenvolver soluções (TEIXEIRA, 2019).

Ao longo de sua trajetória, com o apoio de órgãos de fomento e a parceria com instituições públicas e privadas, o CEDGEM desenvolveu diversos projetos de pesquisa, extensão, desenvolvimento e capacitação, concentrados principalmente nas regiões do Vale do Jequitinhonha e Mucuri. Entre os projetos, podemos mencionar: *Talante; Adequação tecnológica do produto para exportação; Itaporarte; Da Gema I; Da Gema Itaporarte; APL de Base Mineral em Pedra Sabão; Pró inovar mineral; Ideal e Aliança*, apontados na Tabela 1.

Tabela 1: exemplos de projetos desenvolvidos pelo CEDGEM.

Fonte: elaborado pela autora.

PROJETO/ANO	DESCRIÇÃO	PARTICIPANTES/PARCERIAS
Talante 2004 – 2005	A proposta do projeto era um processo integrado de concepção e desenvolvimento de produto, para uma Microempresa da região de Governador Valadares. Nesse trabalho foi definido o nome, criada a marca, realizados os estudos de aplicação em embalagens e cartões, e desenvolvida uma linha de anéis utilizando como matéria-prima básica e predominante os minerais gema no corpo dos anéis.	**Coordenadora:** Maria Bernadete Teixeira **Integrantes:** Adriano Mol; Alessandro Alvarenga; Suka Braga; Lígia Muzzi; Carolina Teixeira; Luiz Henrique Diniz **Parcerias:** Programa SEBRAETEC; Centro IDE
Adequação Tecnológica do Produto para Exportação – para a Associação Aprender e Produzir Juntos (APJ) – Teófilo Otoni / MG 2004 – 2005	Esse projeto tinha como objetivos: (1) realizar diagnóstico, desenvolver planejamento e acompanhar a adequação tecnológica das técnicas produtivas e dos produtos desenvolvidos pela APJ, tendo em vista a melhoria e atualização do produto para exportação; e (2) ampliar a linha de produtos Germinarte para atingir novos públicos usuários, tanto no mercado interno quanto externo, através de um design que lhes conferisse identidade e diferenciação.	**Coordenadora:** Maria Bernadete Teixeira **Equipe técnica:** Adriano Aguiar Mol; Luiz Henrique Diniz Miranda; Marcus Augusto **Estagiária:** Janaina Cadar de Paula **Equipe de Projeto:** Douglas Henrique Soares Santos; Fernando Denis; Flávia Rigoni; Francislaine da Costa Rosendo; Gustavo J. Fernandes; Luís Felipe Coutinho; Maria Teresa Moreira de Conceição; Rodrigo Ortega Figueira; Taciana Marcília Braga **Parcerias:** UEMG; CETEC; Programa de Apoio Tecnológico à Exportação (PROGEX)

PROJETO/ANO	DESCRIÇÃO	PARTICIPANTES/PARCERIAS
Itaporarte 2005 – 2007	Projeto para implantação de um modelo de inovação tecnológica na unidade produtiva do município de Coronel Murta / Minas Gerais, voltado ao beneficiamento, pelo tratamento de superfície, que agregue valor aos materiais acessórios descartados dos corpos pegmatíticos, com vistas ao desenvolvimento técnico e tecnológico das unidades produtivas de base mineral da região.	**Coordenadora:** Maria Bernadete Teixeira **Equipe Técnica:** Adriano Aguiar Mol; Gustavo Jorge Fernandes; Paulo Miranda Oliveira; Luiz Henrique Ozanan de Oliveira; Antônio Augusto Vieira de Melo Matos **Bolsistas:** Douglas Henrique Santos Soares; Isabela de Oliveira Morais **Parcerias:** UEMG; FAPEMIG
Da Gema I 2008 – 2009	Inserção do Design nos APLs de Gemas e Joias: Belo Horizonte, Coronel Murta, Teófilo Otoni.	**Coordenadora:** Maria Bernadete Teixeira **Integrantes**: Edson Xavier; Maíra Paiva Pereira; Mara Guerra; Paulo Armando **Parcerias:** UEMG; CMD; Secretaria de Estado de Desenvolvimento Econômico, Ciência, Tecnologia e Ensino Superior de Minas Gerais (SECTES)
Da Gema Itaporarte 2009 – 2011	Design e Tecnologia Aplicados na Inovação de Produtos de Pequenas Unidades Produtivas.	**Coordenador:** Adriano Aguiar Mol **Integrantes:** Maria Bernadete Santos Teixeira; José Maria Leal; Marina Cambraia Gomes; Wadson Gomes Amorin **Parcerias:** UEMG; CMD; SECTES
APL de Base Mineral em Pedra Sabão 2005 – 2007	Esse projeto compreendia ações de design para produção de panelas de pedra sabão da região de Mariana-MG, nas comunidades do Cafundão e Cachoeiro do Brumado. Ele propôs a realização de um APL para promover a inclusão tecnológica dos pequenos empreendimentos da cadeia produtiva mineral e das regiões mineradoras. Durante o projeto foi desenvolvido uma linha de panelas de pedra-sabão a serem fabricadas por artesãos de comunidades rurais da região de Mariana/MG tendo em vista sua exportação para países da Europa e para os Estados Unidos, assim como o desenvolvimento de embalagens adequadas para transporte e a estruturação de um manual técnico.	**Coordenadora:** Maria Bernadete Santos Teixeira **Integrantes:** Paulo Miranda de Oliveira; Luiz Henrique Ozanan de Oliveira; Gustavo Jorge Fernandes **Parcerias:** UEMG; PROGEX; Centro de Tecnologia Mineral (CETEM)

PROJETO/ANO	DESCRIÇÃO	PARTICIPANTES/PARCERIAS
Pró inovar mineral 2009 – 2011	O Pró inovar mineral foi um projeto de ampliação e consolidação da Unidade de Inovação Tecnológica (UNIT) de Teófilo Otoni com o objetivo de ampliar a estratégia competitiva dos produtos do APL, por meio de renovação criativa e inovação tecnológica. Uma das ações foi o projeto Joias do Mucuri, que envolveu cinco empresas locais que se propuseram a trabalhar dentro do conceito de Produção Escola, desenvolvendo seus produtos nas instalações da UNIT, acompanhados por técnicos.	**Coordenadora:** Maria Bernadete Santos Teixeira **Integrantes:** Lucas Ribeiro Rios; Lorena Gomes Ribeiro; Ana Carolina Pinto Rodrigues; Rafael Von Rondon Gomes **Parcerias:** CETEC; SECTES; FAPEMIG
Ideal 2009 – 2012	O projeto Ideal teve como objetivo desenvolver um conjunto de equipamentos para lapidação de gemas que contemplassem aspectos de inovação pela inserção de design, ergonomia, novos materiais e processos, com vistas ao aumento da qualidade e produtividade com redução de custos de produção. A equipe do CEDGEM em conjunto com as empresas fabricantes de equipamentos de lapidação idealizou uma série de máquinas voltadas às principais etapas do beneficiamento de gemas.	**Coordenador:** Adriano Aguiar Mol **Integrantes:** Maria Bernadete Teixeira; Henrique Lana; Pedro Henrique Pereira Nascimento; Mayare de Souza Moura Maciel; Heleno Polisseni Cordeiro; Jacqueline Avila Ribeiro; Cristina Abijaode Amaral Morado Nascimento **Parcerias:** CNPq; MCT; SINDIJÓIAS GEMAS - MG; Cristorni Ltda.; BQZ Internacional; Perfect Importação e Exportação Ltda
Aliança 2014 – 2019	Foi um projeto colaborativo, iniciado em 2015, desenvolvido entre a UEMG, o Professor Dr. Gonçalo Mesquita Silveira de Vasconcelos e Sousa e o Centro Interpretativo da ourivesaria do Norte de Portugal (CIONP). O objetivo era pesquisar a evolução da joalheria em Minas Gerais a partir de sua origem portuguesa e na perspectiva da inovação de produtos em comunidades criativas. O estudo contemplou levantamento bibliográfico, estudos de caso, elaboração de materiais de consulta, realização de encontros de divulgação científica e capacitação, integrando pesquisadores de diferentes grupos de pesquisa relacionados ao tema da Joalheria.	**Coordenadora:** Sebastiana Lana **Integrantes:** Maria Bernadete Santos Teixeira; Adriano Aguiar Mol; Luiz Henrique Ozanan; Raquel Pereira Canaan; Mara Guerra; Pedro Henrique Pereira Nascimento **Parcerias:** Capes

Entre os projetos citados, cabe evidenciar e detalhar os projetos: *Itaporarte, Da Gema I e Da Gema Itaporarte.* Para contextualizar a história desses trabalhos, é fundamental abordar

inicialmente o projeto *Rede de ações integradas em prol do desenvolvimento sustentável do arranjo produtivo de gemas e joias do Norte e Nordeste de Minas Gerais* (PROGEMAS), desenvolvido e coordenado pela professora Maria José Gazzi Salum, no período de 2002 a 2005.

O PROGEMAS buscou soluções para diversos problemas do setor, e contou com a parceria da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP), do CNPq, do Ministério de Ciência e Tecnologia (MCT) e das universidades: UFMG, UEMG, Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC) e Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Ele tinha como objetivo potencializar e diversificar os Arranjos Produtivos Locais (APL) do Norte-Nordeste de Minas Gerais de produção e comercialização de pedras preciosas, inserindo estratégias diferenciadas em todos os níveis da cadeia produtiva que agregasse valor e conferisse identidade aos produtos do setor contribuindo para o desenvolvimento social e econômico da região.

Na idealização do projeto, a professora Maria José Salum inseriu a parte do design e convidou a professora Maria Bernadete Teixeira para coordenar essa área. Ela aceitou a proposta e chamou o Adriano Aguiar Mol para participar do projeto e ser bolsista do CNPq pelo CEDGEM. Nessa época, o Adriano Mol havia finalizado a pós-graduação em Design de Gemas e Joias e iniciado o mestrado na Rede Temática em Engenharia de Materiais (REDEMAT) da UFOP.

> Quando eu fui aprovado no mestrado, ela me fez um convite para ser bolsista do CNPq pelo Centro no projeto PROGEMAS. O meu contato inicial com o Centro foi esse, a equipe na época era só eu e ela na UEMG. Esse projeto tinha vários pesquisadores da UFOP, UFMG, CETEC. A partir de então, eu passei a trabalhar semanalmente na UEMG, na Gameleira, na Av. Amazonas. Eu me lembro que eu estava lá não tinha ninguém. Logo começaram a vir as pessoas da equipe. A primeira pessoa que apareceu foi a Michele que era a secretária, depois veio o Toninho, em seguida o Paulinho em outro projeto. Algum tempo depois, o Henrique Lana e a Katia Vidal, que eram alunos, mostraram interesse na pesquisa em joias e passaram a frequentar o Centro como voluntários (MOL, 2019).

As linhas de atuação da UEMG no PROGEMAS envolviam: (1) desenvolvimento de novas possibilidades de uso e aplicação de minerais gema em produtos-bijuterias e artesanato; (2)

design de lapidação – avançado e de superfície; (3) design de joias com uso de minerais de menor valor intrínseco, rejeitos de gemas; (4) criação de linhas de produtos com identidade regional e (5) identificação de características para definição de identidades locais.

Durante a participação nesse projeto, a equipe observou a abundância de feldspato (Figura 6) e cascalhos de turmalina disponíveis como materiais passíveis de aproveitamento pela agregação de valor e pelo design. Esses rejeitos da extração mineral poderiam ser utilizados em artefatos, por meio de mão de obra qualificada e recursos adequados (CANAAN, 2013).

Figura 6: feldspato acumulado na entrada do garimpo.

Fonte: acervo CEDGEM.

Atuando na região (Figura 7), a professora Maria Bernadete Teixeira foi sensibilizada e motivada a desenvolver algo naquele local. Lá, nascia o gérmen da ideia que posteriormente daria origem a outro projeto.

> A região me envolveu. Eu tenho uma lembrança do rio, dos pernilongos, do sol, do calor e das pessoas particularmente. Quando você pensa naquela riqueza toda que nasce ali e não dá retorno para o pessoal local. Foi isso primeiro que me chamou muita atenção, me motivou [...]. Uma vez voltando de lá por outro caminho, por Diamantina, paramos em uma mina que produzia feldspato. Eu entrei naquela coisa enorme e comecei a catar pedra. E tudo aquilo ali me estimulava muito, como estimulou muita gente depois que entrou no projeto. Aquele primeiro momento ali, me cutucou de verdade (TEIXEIRA, 2019).

Figura 7: imagens do nordeste de Minas.

Fonte: acervo CEDGEM.

A partir da identificação da oportunidade de trabalhar com os resíduos, a professora Maria Bernadete Teixeira estruturou o projeto Itaporarte, que implantou um modelo de inovação tecnológica voltada ao beneficiamento de gemas de menor valor e outros materiais descartados na extração mineral, propondo novos usos e aplicações a esses materiais em produtos ligados ao setor de joias, bijuterias e artesanato mineral.

Integrado por equipes multidisciplinares, compostas por consultores técnicos, professores, bolsistas e estagiários do CEDGEM, o Itaporarte se desenvolveu em etapas que envolveram vários projetos indicados na linha do tempo (Figura 8). Ele visava desenvolver, na unidade produtiva de Coronel Murta, uma capacidade tecnológica própria do local a partir das particularidades e vocações ali identificadas, por meio de ações de capacitação em cooperação e integração da pesquisa e desenvolvimento com a realidade produtiva.

Figura 8: linha do tempo Projeto Itaporarte.

Fonte: adaptado de Canaan, 2013, p. 88.

PROGEMAS	ITAPORARTE	DA GEMA I	DA GEMA ITAPORTE
Antecedentes	**2005**	**2008**	**2011**
Preparação e sensibilização da comunidade Identificação de potencial material	Montagem do Laboratório e Instalação da Plataforma Produtiva Projeto Cerâmica (testes com feldspato) Workshops (propostas de produto) I Prêmio SEBRAE	Desenvolvimento dos Protótipos Capacitação dos bolsistas	Capacitação para produção Desenvolvimento de novas possibilidades Manual de Normalização e Procedimentos Novo layout da planta produtiva

> O Itaporarte foi um projeto marcante, ele inteiro. O grande número de pessoas que participaram, o desdobramento dele no da Gema I e da Gema II. Ele foi um projeto que me envolveu muito desde quando veio o gérmen da ideia de criar alguma coisa naquela região, com aquela pedra [...]. Eu estava andando com a Maria José na rua e ela me mostrou um elefante que achei que fosse de marfim. Ela disse que era feldspato. Aquilo ali foi um vislumbre. Mas o que estava imaginando na época era pulverizar o feldspato, para fazer outros objetos. O problema é que não tínhamos recurso para fazer isso. Então, voltamos para pedra, trabalhando a própria pedra. [...] O Itaporarte foi uma ideia maluca minha. Fiz um projeto pequeninho que eu apresentei no bojo de outros projetos da Secretaria de Ciência e Tecnologia. E ele não foi aprovado. Achei um absurdo porque entraram projetos, assim que eu pensei, como? O que eu fiz, eu estava em uma reunião na FAPEMIG e fui direto no presidente. Falei: eu fiz um projeto assim, mas infelizmente ele não foi aprovado. Ele disse: Como não foi aprovado esse projeto? Encaminha direto para mim. Então, eu encaminhei o projeto com os valores que eu tinha

> mandado no outro. E ele aprovou com um valor bem maior, que deu para comprar os equipamentos e tal (TEIXEIRA, 2019).

Durante o projeto, foram necessárias ações tanto educacionais como tecnológicas para inserir as pessoas da região no projeto, envolvendo oficinas voltadas ao beneficiamento das gemas e outros rejeitos derivados da extração mineral. As visitas e encontros entre os pesquisadores e os moradores da região (Figura 9) foram, também, fundamentais para a integração deles e para a coleta de referências que serviram de base à concepção dos modelos dos produtos mais factíveis e alinhados aos aspectos locais (CANAAN, 2013).

Figura 9: visita da equipe CEDGEM a Coronel Murta.

Fonte: acervo CEDGEM.

Projetados por alunos bolsistas de iniciação científica do CEDGEM, sob a coordenação da professora Maria Bernadete Teixeira, os modelos de produtos desenvolvidos utilizaram as técnicas e experiências locais de baixa complexidade produtiva. Além disso, também foi desenvolvida a identidade visual do laboratório a partir do nome já criado em um dos workshops anteriores (Figura 10).

Figura 10: marca gráfica do projeto Itaporarte.

Fonte: Canaan, 2013, p. 101.

> Era um desafio muito grande, de tudo. De lidar com um monte de diferenças culturais, sociais e econômicas. Ali era uma ação interdisciplinar, muito interessante. Quando ia em campo, quando conversava com as pessoas da região, era quase uma catequese do que pensávamos junto ao prefeito, aos secretários. A luta para conseguir lugar para instalar equipamentos [...]. Infelizmente, o grande problema desse tipo de projeto de inserção de design nessas comunidades produtivas é a descontinuidade, particularmente por conta do problema político na região. O grande desafio é dar continuidade, dar sequência para tornar aquilo ali sustentável, integrado. Também tem a própria cultura da região, tão acostumada a não ir adiante com as coisas, os projetos que chegam ali não andam, eles mesmos não têm uma força de resistência de batalhar por aquilo, acho que é cultural (TEIXEIRA, 2019).

Em 2008, por meio de ações do Centro Minas Design (CMD) de inserir design no setor produtivo mineiro, surgiu a oportunidade de continuar o trabalho iniciado através do projeto Da Gema I (inserção do design nos APLs de Araçuaí, Belo Horizonte, Coronel Murta e Teófilo Otoni). Esse projeto foi desenvolvido em várias etapas integradas, contando com suporte técnico da equipe do CEDGEM, incluindo atividades desenvolvidas no Centro e no laboratório instalado em Coronel Murta (CANAAN, 2013). Ele envolveu o desenvolvimento de protótipos de produtos e uma linha de pequenos objetos em artesanato mineral, utilizando os recursos materiais acessíveis à comunidade.

A proposta que deu origem à linha de produtos Itaporarte foi desenvolvido por Edson Xavier e Wadson Amorim, bolsistas do CEDGEM. A linha de anéis desenvolvida faz referência à iconografia das tradicionais cerâmicas, utilizando os pigmentos naturais locais em pinturas gestuais. Além disso, os desenhos das peças e embalagens foram inspirados na etimologia indígena da palavra "jequitinhonha" ("jequi": balaio, armadilha; "nhonha": peixe). Assim, os anéis simbolizam o movimento dos peixes e as embalagens, os balaios (Figura 11).

A partir dessa primeira linha, os produtos evoluíram para uma proposta de produção com técnicas de baixa complexidade que permitissem o rápido aprendizado da lapidação e posteriores contribuições formais dos produtores.

Posteriormente, em 2010, foi desenvolvido o projeto Da Gema Itaporarte, voltado à inserção do design em APLs na

Figura 11: linha Expedição – Projeto vencedor I Prêmio SEBRAE na categoria resíduos, 2008.
Fonte: acervo CEDGEM.

região de Coronel Murta. O projeto contou com o apoio financeiro da Bolsa de Iniciação Científica e Tecnológica Nacional (BIC), do Subsídio de bolsa mensal de Gestão de Ciência e Tecnologia (BGTC) e da Bolsa de Apoio Técnico à Pesquisa FAPEMIG (BAT).

O trabalho envolvia a concepção de novos produtos a serem desenvolvidos pelo laboratório Itaporarte e a padronização da produção, a partir da definição de padrões formais e produtivos a serem registrados em um manual de normalização e procedimentos que servisse de orientação ao desenvolvimento posterior dos produtos. Orientada pelo CEDGEM, a equipe contou com a participação de bolsistas BIC e BGCT, além de consultoria técnica específica, que acompanharam o desenvolvimento dos protótipos realizados em Coronel Murta pelos bolsistas BAT e equipe de capacitação local (CANAAN, 2013).

Gestão dos recursos humanos

Por cerca de 18 anos, a professora Maria Bernadete Teixeira coordenou o Centro de Gemas e Joias da ED/UEMG. Com o seu perfil desbravador e inquieto, ao diagnosticar a oportunidade de atuação no setor de gemas e joias, ela fomentou o desenvolvimento profissional de inúmeras pessoas com a estruturação do CEDGEM.

> Foram muitas conquistas, foi tudo muito interessante. Gostei de ter criado e coordenado o Centro. Da ideia até ele se estabilizar como um Centro dentro da escola. Ele foi o primeiro Centro desse tipo, configurado dessa forma. Posso dizer que ele contribuiu

Figura 12: equipe em capacitação no Laboratório Itaporarte. Coronel Murta, Vale do Jequitinhonha.

Fonte: Teixeira, 2007.

> muito para essa formação específica dentro da escola. Várias pessoas passaram aqui, tanto alunos quanto professores. Era dinâmico, era movimentado. Tivemos muitos projetos com unidades produtivas, como era o caso do Vale do Jequitinhonha. Então, isso tudo foi um grande esforço coletivo de toda equipe, no sentido de conseguirmos. Porque era por meio dos projetos que vinham os recursos (TEIXEIRA, 2019).

Para Edson Xavier (2019), o grande diferencial do CEDGEM foi a boa gerência e a capacidade da professora Maria Bernadete Teixeira de estruturar uma equipe singular e gerenciá-la. “Coordenar todo capital intelectual e a experiência dos integrantes da equipe não é tarefa fácil, [...] porque muita gente inteligente junta é receita certa para a ingerência e o fracasso” (XAVIER, 2019).

Segundo Wadson Gomes Amorim (2019), a gestão do centro foi muito adequada e eficiente, almejando aproveitar o melhor das pessoas, identificar competências e mediar

conflitos que esses talentos poderiam gerar, por serem pessoas diferentes e de opinião forte. Como gestora, "Bernadete descobria talentos e fazia com que eles fossem descobertos. Ela tem essa capacidade de tirar o melhor de cada um, [...] esse é um grande triunfo da administração dela" (AMORIM, 2019).

> Passaram muitas pessoas boas por aqui, são muitos egos. Tiveram momentos difíceis, você tem que ter uma fleuma, até para gerenciar os conflitos. Ali tem as personalidades diferentes, essas diferenças são muito importantes, mas trazem como consequência um grande desafio de trabalhar e gerenciar isso. E tentar tirar o melhor dali, sabe, tem que levar com uma certa leveza e às vezes com uma certa dureza. Porque senão você se perde, e perde o rumo das coisas. Muita gente boa, muito potencial, e aí flui a criatividade. As pessoas criativas não ficam quietinhas, são meio epilépticas (TEIXEIRA, 2019).

Em 2018, a professora Maria Bernadete Teixeira cedeu voluntariamente a coordenação do CEDGEM para o professor Adriano Aguiar Mol. O atual coordenador apontou como desafio e limitação trabalhar em um contexto desfavorável, marcado pela redução de recursos e desvalorização do capital humano.

CONTRIBUIÇÕES

O papel do CEDGEM, como o primeiro centro do gênero a ser criado no Brasil, tem importância fundamental na trajetória de muitos designers que atuam ou atuaram no setor. Os centros, de modo geral, contribuem muito para a formação e o desenvolvimento dos alunos ao possibilitar que eles experimentem a prática da profissão em possíveis áreas de atuação (AMORIM, 2019; SANTOS, 2019).

Segundo Henrique Lana (2019), o CEDGEM contribuiu tanto para a carreira profissional e acadêmica dos participantes quanto para o desenvolvimento pessoal. O convívio com ideias e pontos de vista variados permite ao indivíduo entender que cada um pensa e age diferentemente. O centro também possibilita ao aluno e ao professor compreender como funciona a metodologia científica, avaliar, testar, concluir; práticas que fazem com que melhoremos muito o processo criativo e de autoavaliação. "Fiz meu mestrado no período em que estive no Centro (2007 a 2010), além disso,

minha primeira experiência de fato com a docência foi no curso de pós-graduação, onde ensinava os primeiros passos de modelagem 3D voltada para joias aos alunos" (LANA, 2019).

Para Mariana Pasco, a joalheria sempre foi uma atividade que a interessou, mesmo antes de ingressar no curso de Design de Produto. Ela relata que foi uma surpresa agradável tomar conhecimento da existência do CEDGEM e da sua receptividade para novos membros.

> O Centro permitiu que eu aprofundasse os estudos relacionados às áreas do setor. Ao fomentar pesquisas de iniciação científica, desenvolvimento de artigos, participação em concursos, palestras e seminários da área, meus conhecimentos sobre o setor foram ampliados. Um ponto muito positivo que eu vivenciei no Centro foi a grande liberdade e troca de informações entre os membros. Os professores responsáveis pelos laboratórios sempre estiveram disponíveis para auxiliar os alunos participantes do Centro no que fosse necessário. De modo geral, todos os materiais publicados e projetos desenvolvidos durante o meu período no Centro contribuíram para o meu currículo e formação como designer de joias. Através do Centro, consegui o meu primeiro estágio na área, em um atelier de uma designer de joias com larga experiência, ganhadora de muitos prêmios e com uma carreira consolidada no mercado. Em seu ateliê, foi iniciada a minha carreira como designer joias (PASCO, 2019).

De acordo com Edson Xavier, a convivência com a equipe docente do CEDGEM abriu sua mente para diversos aspectos do design. "As diversidades de conhecimento e as áreas correlatas ao design trabalhadas lá era muito grande. Além disso, juntar Paulo, Lana, Adriano, Ronaldo e Bernadete num mesmo ambiente era ter fácil acesso a várias perspectivas do design" (XAVIER, 2019). Ele enfatiza que, sem passar pelo centro e conhecer as pessoas de lá, ele não teria estruturado a sua empresa Deepdeep em Nova York, que aplica o mesmo conceito do projeto Da Gema e transforma a madeira que cai das árvores em gemas, com as quais Xavier desenvolve acessórios.

Para o professor Wadson Amorim (2019), o centro foi essencial para sua formação tanto profissional, no que diz respeito à atuação como designer, quanto na sua carreira acadêmica, permitindo que ele experimentasse a aproximação com essas áreas.

> Do ponto de vista acadêmico, hoje eu sou professor e o início dessa formação aconteceu dentro do Centro. Sem o CEDGEM provavelmente eu não teria conhecimento desse campo de atuação e de como entrar e atuar nele. Então, o contato com a iniciação científica foi fundamental, porque durante esse processo eu escrevi e publiquei artigos, aprendi sobre a escrita acadêmica, sobre o processo de desenvolvimento de pesquisa, quais são os requisitos, como deve ser feito. Hoje sou professor da própria Instituição e faço parte do Centro de pesquisa. Do ponto de vista profissional, a partir do contato com o mercado através dos projetos de extensão eu tive a oportunidade de experimentar na prática o ato de fazer design. O meu desenvolvimento profissional, a minha evolução como designer também passar por esse lugar, porque lá eu tive a oportunidade de experimentar, participar de vários concursos em diversas áreas, não só no campo da joalheria, estimulado pelos professores do próprio Centro. Tive resultados que foram positivos e ajudaram a balizar também minha carreira por conta desse incentivo e dessa oportunidade (AMORIM, 2019).

Segundo Marina Gomes (2019), o estudo realizado como bolsista na pesquisa Aprimoramento nos processos de inovação e lapidação de gemas na unidade produtiva de Coronel Murta alavancou sua carreira e foi um dos projetos do qual ela tem mais orgulho de ter executado. Ao realizar a sua segunda graduação em Londres, ela usou toda a base de pesquisa do CEDGEM, e o seu projeto de graduação foi o desenvolvimento de um material a partir dos resíduos da mineração do Norte de Minas. O resultado foi um material injetável opaco com pontos translúcidos, resultantes de pequenos pedaços de gemas que permitem a passagem de luz. “Também tive a oportunidade de fazer uma exposição com as minhas fotos do Norte de Minas em Londres, foi um sucesso. Fotos amadoras de uma região que por si só é arte graças aos contrastes” (GOMES II, 2009).

Em seu relato, Flavia Rigoni afirma que sua passagem pelo CEDGEM marcou diferentes momentos da sua trajetória. Logo no início da sua graduação, em 2004, ela teve a oportunidade de participar do projeto *Aprendendo a produzir juntos*. Três anos depois, ela retornou ao centro como bolsista no projeto de pesquisa Escala cromática de ligas de ouro aplicada ao design de joias e participou do projeto Itaporarte. Durante esse percurso, a designer desenvolveu o gosto pela pesquisa, pela experimentação e pelos projetos junto à comunidade.

Figura 13: visita técnica a Coronel Murta, 2006.
Fonte: acervo CEDGEM.

Para o professor Adriano Mol, a contribuição foi completa. Ele não seria o profissional acadêmico que é hoje se não tivesse sido chamado para participar do centro.

> Tem tanta experiência, todas as viagens para o interior de Minas para conhecer algumas áreas que eu já tinha conhecido de outro jeito como comerciante que eu era antes, mas ir como pesquisador era completamente diferente [...]. Íamos muito a São Paulo divulgar na TecnoGold e íamos em vários lugares do país. Essas pesquisas que desenvolvemos nos permitiram conhecer vários lugares do país e do mundo. Nós fomos à Alemanha fazer uma imersão técnica lá e a Portugal, agora, pelo projeto Aliança que foi sensacional (MOL, 2019).

Já Lorena Gomes teve o seu primeiro contato com o centro em 2006. Ela foi finalista do concurso de joias Auditions, da Anglogold Ashanti, e procurou o CEDGEM para auxiliá-la na parte de execução do projeto. Então, o professor Adriano Mol a orientou em como proceder, buscar o patrocinador para executar a peça dando o suporte técnico necessário. Em 2008, ela participou como bolsista do projeto Joias do Mucuri, no qual uma equipe de bolsistas desenvolveu linhas de joias para

empresas de Teófilo Otoni. “Participar deste projeto foi bem interessante e importante tanto para minha formação acadêmica quanto profissional. Tivemos a oportunidade de ir para Teófilo Otoni, visitar empresas de lapidação, feiras, conhecer pessoas que atuavam na área há muito tempo, essas visitas técnicas foram bem marcantes” (GOMES, 2019).

> Dos anos todos que eu estive aqui, do pessoal todo que trabalhou comigo tanto na oficina quanto na disciplina optativa. De todas essas turmas, muita gente continuou trabalhando com joias em firmas, empresas e tudo mais. Então, muitas vezes a pessoa não conhecia aquilo antes de ter aula, depois que começa descobre essa área [...]. É marcante ver os alunos daqui participando desses concursos e sendo premiados. E muitas vezes não interessa nem a premiação, interessa muito mais o fato da pessoa participar. Ver o pessoal saindo, correndo atrás e batalhando, isso era uma coisa que valia a pena (FREESZ, 2019).

Pelos depoimentos coletados, podemos observar que o centro foi determinante na vida de muitos estudantes e professores. A troca de experiências da equipe, as visitas de campo, os projetos de extensão e as pesquisas de iniciação científica serviram para o aprimoramento dos que passaram pelo CEDGEM.

Revisão: linha do tempo

A fim de revisar os aspectos históricos até aqui apresentados, foi elaborada uma linha do tempo apontando os principais fatos ocorridos ao longo da trajetória do CEDGEM, agrupados em quatro fases: implementação, amadurecimento, consolidação e transição (Figura 14).

Nos primeiros dez anos do centro a conjuntura era plenamente favorável à pesquisa, com incentivo tanto privado quanto público, a nível federal e estadual. Havia abundância tanto de recurso financeiro quanto humano (Figura 15).

> Tivemos todos esses projetos, toda essa visibilidade, o espaço, a pós-graduação. Tivemos um alcance externo enorme, participamos de feiras, realizamos pesquisas. Foi a plenitude do Centro esse período de 2007 a 2010. Fizemos vários projetos, propusemos várias coisas e fomos ganhando. [...] Era fácil designar as pessoas, então montamos a maior equipe que já tivemos, com mais de dez

professores. Conseguimos produzir muito. Aí foram os projetos da *GEMA I, II* e *III*. Tinha muito recurso para pesquisa, foi o auge mesmo do Centro (MOL, 2019).

IMPLEMENTAÇÃO	AMADURECIMENTO
2000 - 2004	**2004 - 2006**
Escola de Design sediada na Av. Amazonas, na Gameleira *Crescimento contínuo - Contexto favorável* - RECOPE - Projeto para capacitação tecnológica nos cursos de design - Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias - PROGEMAS - Plataforma de Gemas e Joias do Parque Tecnológicos de Itabira - Implementação do laboratório de pesquisa da área de desenvolvimento de produtos.	*Mudança da Escola de Design para a Av. Antônio Carlos no final de 2005.* - TALANTE - Projeto laboratório de prototipagem rápida - Expansão do projeto de implantação dos laboratórios - E DATA - GERMINARTE - Adequação tecnológica do produto para exportação - PROCED - Capitação Tecnológica da Escola de Design para o Programa de Mestrado

CONSOLIDAÇÃO	TRANSIÇÃO
2006 - 2014	**2014 - Em curso**
Escola de Design sediada na Av. Antônio Carlos. *Ampliação do Centro e instalação dos laboratórios.* *Abundância de recursos* *Realização de pesquisas de iniciação científica* *Retorno da Pós-Graduação* *Oferta de disciplinas optativas relacionadas ao setor*	*A Escola aguarda a mudança para a Praça da Liberdade Contexto desfavorável - ausência de recursos* *Inconstitucionalidade da Lei 100 - instabilidade* *Realização do concurso* *Desintegração da equipe* *Novos integrantes passam a constituir o Centro* *Adriano Mol assume a coordenação*

CONSOLIDAÇÃO	TRANSIÇÃO
2006 - 2014	**2014 - Em curso**
- ITAPORARTE - APL de Base Mineral em Pedra Sabão - Design e tecnologia aplicados a produtos cerâmicos para joalheria - DA GEMS I, DA GEMA II, DA GEMA-ITAPORARTE - Pró Inovar Mineral - IDEAL - inovação de equipamentos de lapidação - CAPACITE - Projeto pedagógico: curso de joalheria Teófilo Otoni - Projeto de reestruturação da Unidade de Inovação Tecnológica em gemas e joias de Teófilo Otoni	- Projeto ALIANÇA - GEDAI - Laboratório de experimentação em Design, Adorno e Indumentária.

Figura 14: linha do tempo – fases do CEDGEM.

Fonte: elaborado pela autora.

Figura 15: equipe de professores do Centro em 2008.

Fonte: acervo CEDGEM.

Contudo, o contexto mudou completamente quando a Lei Complementar nº 100, de 2007, foi derrubada pelo Supremo Tribunal Federal (STF) no ano de 2014. A Lei nº 100 foi um arranjo do governo do estado de Minas Gerais que beneficiou cerca de 98 mil servidores, regularizando a situação previdenciária de servidores não efetivos – professores, especialistas, serventes e auxiliares de educação – designados para o exercício da função pública na Secretaria de Estado de Educação, de modo a corrigir a injustiça que punia há vários anos tais servidores e garantindo-lhes o direito à aposentadoria (SOUZA, 2015).

Entretanto, o julgamento da inconstitucionalidade dessa lei desestabilizou a estrutura dos profissionais da UEMG, que perderam a estabilidade funcional. Após decisão do STF, a Suprema Corte permitiu que esses servidores ficassem em seus cargos até o dia 31 de dezembro de 2015 (PORTO, 2015). Para regularizar a situação dos professores, foi realizado um concurso, cujo processo foi desgastante e se estendeu por um longo período, refletindo diretamente em toda a Escola de Design, tanto na produtividade e envolvimento de professores quanto no desenvolvimento de pesquisas e projetos. Nessa etapa, o centro teve perdas significativas de sua equipe: Ronaldo Freesz, Paulo Miranda e Henrique Lana. Alguns professores optaram por não fazer o concurso e deixaram a UEMG.

A partir de 2018, com o fim gradativo da instabilidade, os professores retomaram suas atividades e pesquisas. Atualmente, a equipe é constituída pelos professores Adriano Aguiar Mol, Maria Bernadete Teixeira, Flávio Augusto Nascimento,

Mara Lúcia Guerra, Wadson Gomes Amorim e Thatiane Mendes Duque.

Atualmente, o centro dá suporte às disciplinas dos cursos de graduação e pós-graduação e oferece cursos de Introdução à lapidação de gemas, esmaltação em metais, laboratório de joalheria, Estudo em design de gemas e joias e laboratório de joalheria contemporânea.

CONCLUSÃO

Com ações e atividades continuadas há quase 20 anos, o centro manteve o objetivo contribuir dentro da área de competência para o desenvolvimento sustentável das regiões que têm a mineração como base principal de sustentação econômica, por meio da valorização do patrimônio material e cultural das regiões produtivas e da sua gente.

A experiência desenvolvida pelo CEDGEM e as suas ações validam a sua contribuição para a formação e aprimoramento de profissionais que atuam no setor de Gemas e Joias. Nesse contexto, o patrimônio natural e cultural proveniente da tradição da mineração e da produção de joias em Minas vem se configurando como base para a formação de designers e para o fortalecimento da identidade e imagem de produtores e produtos mineiros.

As ações extensionistas realizadas almejaram contribuir para a transformação social através de um processo gradativo de desenvolvimento local. Contudo, problemas relacionados ao confronto com a realidade da comunidade, a ausência de recursos financeiros, as mudanças políticas, a dificuldade em dar continuidade aos projetos se evidenciaram como grandes desafios neste processo de transferência do conhecimento e tecnologia.

Durante todo o percurso apresentado, o pioneirismo e a perseverança da professora Maria Bernadete Teixeira foram determinantes não apenas para a criação e desenvolvimento do Centro, mas também para a formação e o aprimoramento de alunos e professores que por lá passaram.

Como a trajetória do CEDGEM é extensa, infelizmente, não foi possível realizar entrevistas com importantes personagens. A pesquisadora sugere, portanto, que seja realizada uma continuação deste estudo abordando a perspectiva desses atores que contribuíram de forma significativa para a construção dessa história.

REFERÊNCIAS

ANGLOGOLD ASHANTI. ***AngloGold Ashanti:*** 185 anos de atuação no Brasil, 2019. Notícias. Disponível em: https://www.anglogoldashanti.com.br/anglogold-ashanti-completa-185-anos-de-atuacao-no-brasil/. Acesso em: 15 out. 2019.

BOTELHO, M. R. A. et al. Políticas para arranjos produtivos locais no Estado de Minas Gerais: institucionalidade, mapeamentos e focos. *In:* CAMPOS, R. R. et al. (org.). ***Políticas estaduais para arranjos produtivos locais no Sul, Sudeste e Centro-Oeste do Brasil.*** Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

CANAAN, Raquel Pereira. ***Gemas e joias:*** a gestão pelo design aplicada à cadeia de valor de arranjos produtivos locais. 2013. 119 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CEDGEM – Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias. Universidade do Estado de Minas Gerais. ***Projeto de Implantação do Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias***. Belo Horizonte: CEDGEM, 2001.

CEDGEM – Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias. Universidade do Estado de Minas Gerais. ***Projeto para capacitação tecnológica nos cursos de design***. Belo Horizonte: CEDGEM, 2001.

CEDGEM – Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias. Universidade do Estado de Minas Gerais. ***Centro de Estudos de Design de Gemas e Joias***. Belo Horizonte: CEDGEM, 2003.

CEDGEM – Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias. Universidade do Estado de Minas Gerais. ***Projeto de implantação de Laboratórios para ampliação de pesquisa na área de desenvolvimento de produtos***. Belo Horizonte: CEDGEM, 2003.

CEDGEM – Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias. Universidade do Estado de Minas Gerais. ***Proposta para implantação de um Laboratório de Design em Ouro no Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias da Escola de Design – UEMG em parceria com a AngloGold Ashanti***. Belo Horizonte: CEDGEM, 2004.

CEDGEM – Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias. Universidade do Estado de Minas Gerais. ***Plataforma de Gemas e Joias – Parque tecnológico de Itabira***. Belo Horizonte: CEDGEM, 2004.

CEDGEM – Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias. Universidade do Estado de Minas Gerais. ***Proposta de prestação de serviços técnicos especializados para adequação tecnológica de produto para exportação.*** Belo Horizonte: CEDGEM, 2005.

CEDGEM – Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias. Universidade do Estado de Minas Gerais. ***Design e tecnologia aplicados a produtos cerâmicos para joalheria***. Belo Horizonte: CEDGEM, 2006.

CEDGEM – Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias. Universidade do Estado de Minas Gerais. ***Programa do Curso de Pós-graduação Lato Sensu em Design em Gemas e Joias.*** Belo Horizonte: CEDGEM, 2013.

CEDGEM – Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias. Universidade do Estado de Minas Gerais. ***Projeto de pesquisa:*** a joalheria contemporânea de Minas Gerais. Belo Horizonte: CEDGEM, 2018.

GIL, A. C. ***Métodos e técnicas de pesquisa social.*** 4. ed. São Paulo: Atlas, 1994.

IBGM – Instituto Brasileiro de Gemas e Metais Preciosos. ***O Setor em Grandes Números. Núcleo de Inteligência Competitiva (NIC) para a Cadeia Produtiva de Gemas Joias e Afins***. São Paulo, 2015.

HENRIQUES, H. S.; SOARES, M. M. (coord.). ***Políticas e ações para a cadeia produtiva de gemas e joias***. Brasília: Brisa, 2005.

MATOS, J. S.; SENNA, A. K. História oral como fonte: problemas e métodos. ***Historiae***, Rio Grande, v. 2, p. 95-108, 2011.

NASCIMENTO, Pedro Henrique Pereira Nascimento. ***Muito com pouco no design brasileiro:*** estudo de caso no setor de gemas joias. 2013. 99 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

PORTO, Bruno. Governo confirma desligamento de servidores da Lei nº 100 até 31 de dezembro. ***Hoje em dia***, 2015. Disponível em: https://www.hojeemdia.com.br/primeiro-pla no/governo-confirma-desligamento-de-servidores-da-lei-100-a-t%C3%A9-31-de-dezembro-1.349353. Acesso em: 2 nov. 2019.

SOUZA, Kenedys Fernandes de. A Lei Complementar nº 100: sua inconstitucionalidade e repercussão no funcionalismo público de Minas Gerais. ***JUS***, 2015. Disponível em: https://jus.com.br/artigos/36231/a-lei-complementar-n-100-sua-inconstitucionalidade-e-repercussao-no-funcionalismo-publico-de--minas-gerais. Acesso em: 2 nov. 2019.

TEIXEIRA, Maria Bernadete Santos (org.). ***Projeto Itaporarte:*** capacitação tecnológica na unidade produtiva de Coronel Murta. Relatório final do projeto financiado pela FAPEMIG (TEC 2248/05). Belo Horizonte: UEMG, 2007.

TEIXEIRA, Maria Bernadete Santos (org.). ***Design e Tecnologia aplicados a produtos cerâmicos***. Relatório final do projeto financiado pela FINEP-SEBRAE (DEG 2621/06). Belo Horizonte: UEMG, 2008.

UEMG. Universidade do Estado de Minas Gerais. ***Centro E-data – Banco de dados digital da Escola de Design***. Belo Horizonte: UEMG, 2004.

FONTES

AMORIM, Wadson Gomes. ***Sobre as contribuições do CEDGEM***. [Entrevista cedida a] Flávia Marieta Magalhães Rigoni. Belo Horizonte, 28 jun. 2019, gravada em áudio com duração de 6”10, Belo Horizonte, 2019.

BRAGA, Maria da Conceição Aparecida. ***O projeto RECOPE***. [Entrevista cedida a] Flávia Marieta Magalhães Rigoni. Belo Horizonte, 14 jun. 2019, gravada em áudio com duração de 21”05, Belo Horizonte, 2019.

FREESZ, Ronaldo Queiroz. ***Sobre o Centro de Estudos em Design de Gemas***. [Entrevista cedida a] Flávia Marieta Magalhães Rigoni. Belo Horizonte, 28 mai. 2019, gravada em áudio com duração de 53”01, Belo Horizonte, 2019.

GOMES, Lorena. ***Sobre as contribuições do CEDGEM***. [Entrevista cedida a] Flávia Marieta Magalhães Rigoni. Belo Horizonte, 7 jun. 2019, gravada em áudio com duração de 9”35, Belo Horizonte, 2019.

GOMES, Marina. ***Sobre as contribuições do CEDGEM***. [Entrevista cedida a] Flávia Marieta Magalhães Rigoni. Belo Horizonte, jun. 2019, depoimento escrito disponível em arquivo digital, Belo Horizonte, 2019.

LANA, Henrique. ***Sobre o Centro de Estudos em Design de Gemas***. [Entrevista cedida a] Flávia Marieta Magalhães Rigoni. Belo Horizonte, 27 jun. 2019, depoimento escrito disponível em arquivo digital, Belo Horizonte, 2019.

MOL, Adriano Aguiar. ***A trajetória do Centro de Estudos em Design de Gemas***. [Entrevista cedida a] Flávia Marieta Magalhães Rigoni. Belo Horizonte, 28 mai. 2019, gravada em áudio com duração de 53”44, Belo Horizonte, 2019.

PASCO, Mariana Rivas. ***Sobre as contribuições do CEDGEM***. [Entrevista cedida a] Flávia Marieta Magalhães Rigoni. Belo Horizonte, 29 jun. 2019, depoimento escrito disponível em arquivo digital, Belo Horizonte, 2019.

RIGONI, Flávia Marieta Rigoni. ***As contribuições do CEDGEM***. [Relato de experiência] Flávia Marieta Magalhães Rigoni. Belo Horizonte, jun. 2019, depoimento escrito disponível em arquivo digital, Belo Horizonte, 2019.

SANTOS, Valéria Carvalho dos. ***As contribuições do Centro de Estudos em Design de Gemas***. [Entrevista cedida a] Flávia Marieta Magalhães Rigoni. Belo Horizonte, 5 jun. 2019, gravada em áudio com duração de 15”38, Belo Horizonte, 2019.

TEIXEIRA, Maria Bernadete dos Santos. ***A gênese e a trajetória do Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias***. [Entrevista cedida a] Flávia Marieta Magalhães Rigoni. Belo Horizonte, 18 jun. 2019, gravada em áudio com duração de 55”00, Belo Horizonte, 2019.

XAVIER, Edson. ***Sobre as contribuições do CEDGEM***. [Entrevista cedida a] Flávia Marieta Magalhães Rigoni. Belo Horizonte, 11 jun. 2019, depoimento escrito disponível em arquivo digital, Belo Horizonte, 2019.

Design de espaços efêmeros em Belo Horizonte: a contribuição dos docentes da Escola de Design da UEMG

5

Alessandra Santos Lima da Cunha

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa se propôs a realizar uma investigação sobre o desenvolvimento dos espaços efêmeros em Belo Horizonte, tendo como ponto de partida os principais designers que são, ou já foram, professores da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e que atuaram nesse campo a partir dos anos de 1990. Com o aprofundamento do conhecimento sobre o campo do espaço efêmero, em especial na capital mineira, visou-se contribuir para a ampliação de pesquisas sobre essa área de atuação do designer – que ainda é pouco discutida na teoria – e colaborar para o desenvolvimento e registro da história do design em Minas Gerais.

O enfoque na pós-modernidade, iniciada a partir de 1989, diz respeito a um novo sistema do tempo social que contribuiu para a sensação de aceleração das relações em sociedade e da valorização da efemeridade, prevalecendo a vivência do momento atual. Segundo Lipovetsky (2004), o período definido pelo pós-moderno, indicador de uma nova temporalidade social marcada pelo senso de realizar as coisas no aqui-agora, abriu espaço para o estado cultural por ele definido como hipermodernidade (LIPOVETSKY, 2004).

Percebe-se, nesse momento, uma alteração na forma de lidar com o mundo, que é valorizado pelo transitório e pelo fugaz. Esse novo paradigma temporal tanto influencia as questões sociais quanto as culturais, logo, considera-se que o “espaço (social) é um produto (social)” (LEFEBVRE, 1991, p. 73, tradução nossa). Há, portanto, a necessidade de ampliar

o conhecimento sobre esses novos tipos de ambientes, reconhecidos na presente pesquisa como espaços efêmeros, que são ambientes que apresentam um caráter temporário e uma única oportunidade de atingir seus objetivos comunicacionais.

Diante do cenário mineiro, optou-se por delimitar espacialmente o objeto de estudo em Belo Horizonte. Tendo em vista que o estudo está relacionado à área do design, foram selecionados quatro designers – indicados por Maria Bernadete Santos Teixeira, uma das principais figuras da história do curso de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) – que estavam inseridos nesse campo do espaço efêmero a partir da década de 1990 e que foram, ou são, professores da UEMG. São eles: Paulo Rossi, Alencar Ferreira, Heleno Polisseni, Yuri Simon e Cláudio Santos.

Com base no contexto exposto, para sanar as lacunas referentes à história do campo do espaço efêmero belo-horizontino, assim como conhecer alguns dos principais personagens inseridos nessa cena, a pergunta problema que guia o presente trabalho é a seguinte: "como ocorreu o desenvolvimento do campo do espaço efêmero em Belo Horizonte a partir da participação de docentes da UEMG e da década de 1990?"

Tratando-se de um campo ainda pouco ocupado pelos designers, quando comparado com outros profissionais que atuam na área (arquitetos, artistas e luminotécnicos, por exemplo), é natural que se encontrem fontes limitadas para o embasamento teórico do tema associado ao design. Nesse sentido, o desenvolvimento da presente pesquisa sobre o projeto de espaços efêmeros se torna importante justamente por ampliar o conhecimento sobre o assunto e aproximá-lo do campo do design.

Acredita-se que a importância e a oportunidade da pesquisa residem justamente no ato de registrar os papéis desses profissionais, que contribuíram para o crescimento e definição do campo do espaço efêmero em Belo Horizonte; e no fato de ampliar o conhecimento sobre a referida área e a própria história do design mineiro.

A primeira etapa dos procedimentos metodológicos foi destinada à pesquisa bibliográfica e documental, que se dividiu em: coleta de dados, análise dos dados obtidos e apresentação dos resultados. A pesquisa bibliográfica resultou na coleta de informações sobre os espaços efêmeros a partir de livros, artigos, anais de congresso, dissertações e teses;

enquanto a documental tem o intuito de obter informações em fontes primárias (fotografias, vídeos e projetos) sobre os cinco designers estudados e sobre os projetos de espaços efêmeros por eles desenvolvidos.

A segunda etapa da pesquisa consistiu na aplicação de entrevistas e tratamento de dados. Inicialmente submetidas ao Conselho de Ética através do registro na plataforma Brasil, a pesquisa foi aprovada sob o número CAAE 13535519.3.0000.5525. De acordo com Triviños (1987), as entrevistas semiestruturadas são compostas de questionamentos básicos pré-estabelecidos e que possibilitam um novo campo de interrogativas que surgem a partir das respostas fornecidas pelo entrevistado. Escolhido o procedimento, foram realizadas as entrevistas com cinco profissionais selecionados, a fim de compreender como eles iniciaram sua carreira no campo dos espaços efêmeros, quais foram seus primeiros projetos na área e suas principais contribuições para o desenvolvimento desse novo campo de atuação. Os dados coletados foram analisados e selecionados para a redação do texto final da pesquisa.

OS ESPAÇOS EFÊMEROS

Os espaços efêmeros, aqui em questão, dizem respeito aos ambientes temporários, os quais possuem um delimitado tempo para existir. A definição de espaço efêmero pode ser compreendida como o ato de projetar um espaço de caráter temporário, com um curto ciclo de vida. O termo efêmero tem origem na palavra grega *ephémeros*, a qual representa uma condição caracterizada por um estado passageiro, isto é, que tem o seu fim determinado. Carnide (2012) afirma ainda que a obra efêmera anuncia uma criação com tempo de vida estabelecido, cuja duração ocorre de forma transitória e que prevê sua própria destruição.

Em decorrência de sua transitoriedade e de sua oportunidade singular de comunicação com seu público-alvo, os espaços efêmeros devem transmitir uma mensagem ao visitante de forma direta, causando o maior impacto possível com os materiais disponíveis para a sua execução. A respeito da classificação desses espaços, eles podem assumir um caráter de longa duração, curta duração ou itinerante. Os principais tipos de espaços que se enquadram nessa tipologia são: *stands*, feiras, exposições, instalações artísticas, unidades de pop-up,

festas celebrativas ou simbólicas, vitrines, ambientações teatrais, entre outros.

Sobre essa comunicação, o espaço efêmero tem como objetivo transmitir uma ideia com a menor quantidade possível de matéria, tempo e energia. No contexto atual, essa característica – efêmera – dos espaços se adequa a uma nova realidade, de atingir o espectador, mesmo que causando uma mera impressão, de maneira rápida e eficiente. Isso permite atrair o público-alvo de uma empresa ou marca e gerar interesse no referido grupo social (MIOTTO, 2016). Percebe-se, assim, a importância de estudar o fenômeno desde a sua essência mais teórica – social, econômica e cultural – até suas particularidades mais práticas – projeto e execução.

Contexto belo-horizontino

Segundo os relatos dos designers entrevistados apresentados a seguir, a maioria tem seu início de atuação no campo dos espaços efêmeros a partir de meados de 1990, com exceção de Paulo Rossi, que atua no ramo há cerca de 40 anos. Apesar de considerar, através dos testemunhos dos entrevistados, que um dos momentos de expansão da área de design de espaços efêmeros se deu entre os anos 1990 e 2000 em Belo Horizonte, não discordamos que o início da criação desses espaços se deu em um período bem anterior ao referido. Isso porque, conforme Rossi (2019), desde a década de 1970 ele já possuía clientes que o contratavam para o planejamento e realização de eventos.

Acredita-se que, com o reconhecimento a nível superior do curso de Desenho Industrial da FUMA no âmbito federal entre os anos de 1965 e 1967, ocorreu uma maior divulgação do curso e da profissão de designer. Esta até então era pouco difundida, tendo em vista que o primeiro curso reconhecido na história do design foi o da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) do Rio de Janeiro, que iniciou suas atividades acadêmicas em 1963.

Outro importante ponto de destaque para o tema do design de espaços efêmeros em Belo Horizonte é o forte caráter cultural da cidade, decorrente da história de seu desenvolvimento. A cidade mineira, desde o planejamento para sua construção, tinha como intuito ser a nova capital do estado e a Praça da Liberdade, desde o início, foi inserida nesse cenário,

da era do novo, do período da República, da modernização e do avanço nas mais diversas áreas do conhecimento.

> Belo Horizonte emerge num contexto histórico assinalado por acontecimentos e modificações importantes no Brasil, como atestam a abolição da escravatura; a Proclamação da República; os avanços na ciência e na técnica, com suas repercussões no desenvolvimento da indústria e das cidades; a imigração moderna etc. A cidade se ergue na infância da República simbolizando uma nova era, propugnando uma ruptura com o passado e uma aproximação identitária com o novo (BAGGIO, 2005, p. 44).

Percebemos, assim, que a cidade foi projetada para ser uma cidade do futuro, do desenvolvimento, das possibilidades e do crescimento. A Praça da Liberdade, que inicialmente foi projetada para abrigar, segundo o Circuito da Liberdade[1], "o centro administrativo, com a construção das secretarias do estado e do Palácio da Liberdade, sede e o símbolo do governo", teve sua inauguração em 1898. Posteriormente, o local se tornou palco de fatos importantes para a história do estado e do país, além de ter se tornado um projeto reconhecido pelo governo em 2010 (o Circuito Cultural Praça da Liberdade) e ter alcançado o título de um dos maiores complexos culturais do Brasil, em 2014, fazendo parte dele importantes organizações como: Centro de Arte Popular Cemig, Cefart Liberdade, BDMG Cultural, MM Gerdau – Museu das Minas e do Metal, Espaço do Conhecimento UFMG, Centro Cultural Banco do Brasil, Casa Fiat de Cultura e, no final de 2019, inaugurado o Espaço Cultural da Escola de Design da UEMG.

Nesse contexto, percebe-se que a cidade proporciona um grande incentivo à cultura de modo geral, favorecendo o acontecimento de exposições, shows, concertos, espetáculos teatrais, feiras, festividades, entre diversos outros tipos de espaços temporários. A seguir, buscamos registrar e reconhecer o trabalho de importantes designers – seja por titulação ou por atuação – que são ou já foram professores da UEMG e que contribuíram para o desenvolvimento do campo desses referidos espaços em Belo Horizonte a partir da década de 1990. Para tanto, foram realizadas entrevistas com importantes nomes do design belo-horizontino, e alguns até mesmo internacional: Paulo Rossi, Alencar Ferreira, Heleno Polisseni, Yuri Simon e Cláudio Santos.

1. Disponível em: https://bit.ly/2U0NiF6. Acesso em: 30 jun. 2019.

Paulo Rossi

Paulo Roberto Rossi formou-se em Desenho Industrial pela FUMA em 1977 e lecionou na então UEMG na década de 1990 e início dos anos 2000, ministrando aulas e participando do Laboratório de Design Gráfico por cerca de seis anos. Entre outras titulações, Rossi estudou História da Arte na Universidade Federal de Minas Gerais e realizou especialização em Museografia pelo International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCRIM) em Roma, na Itália.

Segundo o designer, ele começou a trabalhar com os espaços efêmeros a partir das agências de propaganda, nas quais, até então, não havia a distinção entre espaços promocionais ou não promocionais. Foi ainda durante a graduação, por volta da década de 1970, que Rossi começou a trabalhar na agência Promom Propaganda, na qual ele passou a ter um maior contato com o mundo dos espaços efêmeros, uma vez que havia que planejar eventos, atendendo a clientes que realizavam feiras fora de Belo Horizonte. Assim, a partir dessas demandas, Rossi passou a viajar para planejar e executar esses espaços temporários, que, segundo ele, apresentavam um processo criativo, metodológico e de escolha de materiais um pouco diferenciado em relação aos espaços mais duradouros, como o ambiente doméstico.

Entre festas, exposições, feiras, desfiles e stands, Rossi atua na área dos espaços efêmeros há cerca de 40 anos, realizando projetos que atendem a nível local, nacional e internacional. Em Belo Horizonte, o designer é conhecido como "o cara das festas" ou "o cara dos eventos", apresentando uma reputação que é reconhecida pelo fruto de seus inúmeros projetos ao longo das décadas.

Ainda sobre o início de sua carreira, em entrevista a Jana Coimbra, do site "Inesquecível Casamento"[2], Rossi (2017) afirma que a primeira festa produzida por ele foi o aniversário de 15 anos da irmã, a qual foi um dos primeiros eventos a ter um DJ[3] em Belo Horizonte, tendo ocorrido no período do surgimento da música eletrônica. Foi a partir dessa experiência que o designer mineiro percebeu que projetar eventos seria o segmento que realmente queria fazer profissionalmente. A partir de então, começou a realizar vários tipos de eventos e criou o Nouveau Produções, empreendimento que durou

2. Disponível em: https://inesquecivelcasamento.com.br/inesquecivel-casamento-mg/.

3. *Disc jockey* – artista que reproduz e seleciona as mais diversas composições sonoras.

cerca de 22 anos em parceria com uma sócia. Atualmente, ele trabalha na sua empresa Paulo Rossi Eventos em Belo Horizonte, cidade na qual atuou na maior parte de sua carreira profissional, apesar de também realizar projetos fora do estado e também do país.

Rossi atuou igualmente por muitos anos na área da cultura, especialmente em projetos museógraficos. Um dos trabalhos mais relevantes de Rossi no final da década de 1990 foi a exposição "Florença: tesouros do Renascimento". A exposição foi recebida nos meses de agosto e setembro de 1999 no Museu Histórico Abílio Barreto, em Belo Horizonte, contando com obras de grandes nomes como Leonardo da Vinci e Botticelli. Segundo a Folha de S. Paulo (1999), foram trazidas à capital mineira cerca de treze obras de artistas do renascimento italiano. Obras estas que só haviam sido expostas anteriormente em Nova York no ano de 1994 (Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3).

Figura 1: à direita acima, recorte do Jornal Estado de Minas, 13 de novembro de 1999.

Fonte: acervo do Museu Histórico Abílio Barreto.

Figura 2: à direita abaixo, recorte do Jornal Estado de Minas, 26 de agosto de 1999.

Fonte: acervo do Museu Histórico Abílio Barreto.

INTERCÂMBIO CULTURAL NO ABÍLIO BARRETO

Mais de um século de arte renascentista em BH

OPORTUNIDADE ESPECIAL

Battaglia di Anghiari, sobre esboço de Da Vinci

Madonna e San Giovannino, de Botticelli

Obras muito raras

DESTAQUES

Tesouros de Florença

A mostra "Florença: Tesouros do Renascimento" do Museu Abílio Barreto (avenida Prudente de Morais, 202, Cidade Jardim) teve sua data de encerramento adiada para o dia 21. Em exposição, uma seleção de nove obras (na foto, "-Pontormo", de 1494) percorrendo do Renascimento ao Maneirismo. Mais de 29 mil pessoas já visitaram a mostra que teve sua data prorrogada graças ao sucesso de público. O museu fica aberto das 10h às 20h, às terças, quartas e sextas; das 10h às 21h, às quintas; e, aos sábados e domingos, das 10h às 17h. Por causa do feriado de Proclamação da Republica, dia 15, o Abílio Barreto estará fechado. R$ 3,00.

REPRODUÇÃO

Tesouro

PAULO ROSSI vai assinar a curadoria da mostra, fruto de um intercâmbio entre as prefeituras de Florença e Belo Horizonte. E o Museu Abílio Barreto está rindo à toa. Dia 15 de setembro, parte do tesouro florentino renascentista – como Ghibert, autor da porta do batistério de Florença; um afresco de Botticelli e outras seis obras de contemporâneos da escola de Leonardo da Vinci – chega a BH.

Figura 3: à esquerda, recorte do Jornal Diário do Comércio, 16 de outubro de 1999.
Fonte: acervo do Museu Histórico Abílio Barreto.

A exposição foi fruto de um acordo entre as cidades de Belo Horizonte e Florença, um intercâmbio cultural, que previa também um curso a ser realizado com especialistas italianos sobre restauração de obras de arte na capital mineira. Segundo o recorte do jornal belo-horizontino Gazeta Mercantil, consultado no acervo do MHAB, publicado em 14 de setembro de 1999, "a exposição foi montada de forma a construir uma linha evolutiva a partir das premissas do Renascimento até a afirmação do Maneirismo. As obras também destacam a cultura florentina dos séculos XV e XVI". Contudo, ao buscar registros fotográficos no acervo do museu, informou-se que a instituição já não mais possuía as fotos da exposição, que foi a segunda realizada no museu após sua fundação. Todavia, a partir do acervo pessoal de Rossi, obtiveram-se imagens (Fig. 4, Fig. 5) do catálogo da exposição com fotos das obras expostas.

Figura 4: à esquerda, catálogo da exposição "Florença: tesouros do Renascimento", de 1999.

Fonte: acervo pessoal de Paulo Rossi.

Figura 5: à direita, uma das obras expostas de Sandro Botticelli e escola: Madona com Menino e o jovem São João Batista.

Fonte: acervo pessoal de Paulo Rossi.

Com uma visão experiente sobre o assunto, após 40 anos de atuação na área, Rossi (2019) acredita que a perspectiva para os espaços efêmeros é ilimitada, pois, com o passar dos tempos, surgem vários tipos de eventos e inúmeras possibilidades de realização.

> Às vezes os eventos são realizados em locais pré-existentes ou às vezes você cria. Às vezes a gente aluga um espaço de evento, e nesse espaço a gente cria toda uma cenografia para receber o evento, então a perspectiva é grande, ilimitada, e a cada dia a gente tem mais e mais eventos e as necessidades são cada

vez maiores para a criação disso, para personalizar os eventos (ROSSI, 2019).

Ele acrescenta ainda que “a criação [...] efêmera traz o diferencial para o evento”, possibilitando a personalização desses espaços temporários. Ademais, Rossi (2019) acredita que a importância dos espaços efêmeros como campo de atuação profissional para o designer é indiscutível, pois, se para a execução desses espaços é essencial utilizar o design, significa que ele é uma importante ferramenta para o planejamento dessa tipologia espacial. Logo, faz-se um campo de atuação também para os designers.

Um dos trabalhos mais recentes de Rossi foi o evento de lançamento da nova coleção de vestuário do Clube Atlético Mineiro 2019/2020 (Fig. 6 e Fig. 7), que contou com um desfile e um coquetel de lançamento. O designer realiza o evento para o clube de futebol anualmente há cerca de 15 anos e, em 2019, o lançamento ocorreu na Sua Sala Eventos, no Ponteio Shopping, em Belo Horizonte.

Figuras 6 e 7: evento de lançamento da nova coleção do Clube Atlético Mineiro (2019). Fonte: acervo pessoal de Paulo Rossi.

Em uma entrevista concedida a Paulo Navarro, do Jornal “O Tempo”[4], Rossi relata que trabalhou por bastante tempo realizando projetos museográficos e expográficos. Contudo, devido à baixa remuneração no planejamento desse tipo de ambiente, decidiu ampliar sua atuação para eventos. Casamentos, bailes de debutantes, eventos corporativos, entre outros, fazem parte de sua extensa experiência profissional no mundo dos projetos de espaços efêmeros. Durante a entrevista, o designer comenta:

4. Disponível em: https://bit.ly/2KQrXKH. Acesso em: 1 jul. 2019.

"trabalhei anos em projetos de museus e exposições. O que me levou aos eventos foi a baixíssima remuneração, que perdura até hoje nos mais diversos setores da cultura".

A jornada profissional de Paulo Rossi é bastante longa no campo do design de espaços efêmeros. Como citado anteriormente, são praticamente quatro décadas de atuação, com trabalhos que são não só realizados em Belo Horizonte como também em outras cidades ou até mesmo em outros países, a exemplo de uma festa de casamento realizada na Toscana, na Itália (Fig. 8 e Fig. 9).

Figuras 8 e 9: casamento realizado na Toscana, 2018.
Fonte: acervo pessoal de Paulo Rossi.

Desse modo, é indiscutível o pioneirismo e as contribuições de Rossi para o âmbito dos espaços efêmeros, sendo seu trabalho reconhecido por vários docentes atuais da UEMG, que na época foram seus colegas e alunos, como a professora Maria Bernadete Santos Teixeira, Alencar Ferreira, entre outros. A pesquisa aqui realizada reflete apenas um recorte do trabalho de Rossi que, devido a sua vasta atuação, necessitaria de maior aprofundamento sobre sua trajetória profissional.

Alencar Ferreira

Alencar Ferreira é graduado em Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual, em 1995, pela Fundação Mineira de Arte Aleijadinho, a antiga FUMA. Alencar foi professor da UEMG nos cursos de graduação de Design de Ambientes e Design Gráfico entre 1998 e 2015, período no qual também lecionou a disciplina optativa de "design do efêmero". Com uma vasta experiência em espaços temporários, o designer foi

também diretor de cenografia na antiga empresa LAB Design, escritório no qual foi sócio da designer Mariana Misk Moysés durante 18 anos, de 1999 a 2015, em Belo Horizonte.

Alencar ingressou no campo dos espaços efêmeros ainda durante a graduação, quando foi convidado para planejar uma exposição da FUMA, com sua colega Andréia Costa. Em 1992, foi aluno de Paulo Rossi, o qual também trabalhava na Secretaria do Estado de Cultura e tinha acesso aos diversos eventos relacionados à área dos espaços efêmeros. A partir desse contato e aproximação com Rossi, especialmente por terem trabalhado juntos no Laboratório de Design Gráfico (LDG) na época, Alencar foi então introduzido ao campo dos espaços efêmeros, ao mundo dos eventos.

> No ano de 1992, tive o primeiro contato com Paulo Rossi. Ele era meu professor e orientador de projetos no LDG, onde eu também trabalhava. Paulo também era museólogo na Secretaria Estadual de Cultura de Minas Gerais. Ele era responsável por projetos de museus e exposições de arte e cultura. A posição que Paulo ocupava proporcionou ao laboratório oportunidades muito ricas nessa área; ele levava para lá projetos de exposições de grande porte e complexidade muito interessantes. Como eu trabalhava no laboratório, eu acabava participando direta ou indiretamente de todo o processo. Posso afirmar que Paulo Rossi abriu meus horizontes e me apresentou muitas coisas dessa área. Outra pessoa que não posso deixar de mencionar, que foi importante na minha entrada nessa área, foi a professora Maria Bernadete Santos Teixeira, que era a coordenadora do LDG. Os dois contribuíram muito para o sucesso da minha carreira (FERREIRA, 2019).

Ao descobrir o campo dos espaços efêmeros, como menciona o designer, por puro instinto e vontade de trabalhar na área, ele buscou observar e participar de montagens de exposições, na área de museografia e, mais tarde, do planejamento e execução de eventos, juntamente com Paulo Rossi. Percebe-se, assim, que o primeiro contato de Alencar com o referido campo foi na própria universidade, a partir dos professores mencionados.

É válido ressaltar que, segundo Freitas (2017), a FUMA teve seu primeiro aluno egresso do curso de Desenho Industrial no ano de 1963, o primeiro designer formado pela instituição. A partir de 1970, a duração do curso passa de três para quatro

anos de formação (FREITAS, 2017) e, no período em que Alencar ingressa no curso, este tinha duração de cinco anos. Consequentemente, podemos afirmar que ele fez parte da décima turma de designers formados pela FUMA, integrando um grupo relativamente novo de profissionais em Belo Horizonte.

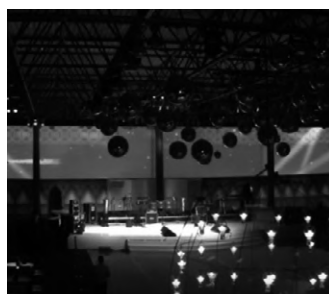
Em 1998, após voltar de uma estadia de três anos na Europa, onde cursou dois anos de um programa de doutorado na Universidade de Barcelona, ele trabalhou também com passarelas de moda e *visual merchandising* (vitrines). Nesse período, em Belo Horizonte, Alencar abriu uma empresa juntamente com a designer Mariana Misk Moysés, a LAB Design, na qual teve a oportunidade de trabalhar com projetos de espaços efêmeros para as vitrines das lojas Sputnik, uma marca de roupas muito conhecida na década de 1980.

Apesar de enxergar todos os seus trabalhos como importantes para sua carreira, Ferreira (2019) afirma que alguns foram bastante marcantes para ele, seja como profissional seja como pessoa. Um dos projetos que o designer apresenta um carinho especial foi o Baile de Debutantes (Fig. 10, Fig. 11 e Fig. 12) realizado em 2008 pela Fiat para as filhas dos

Figura 10: Baile de Debutantes da Fiat (2008).

Fonte: acervo pessoal de Mariana Misk Moysés.

Figuras 11 e 12: Baile de Debutantes da Fiat (2008).

Fonte: acervo pessoal de Alencar Ferreira.

funcionários da empresa, das quais muitas das cerca de 200 meninas não teriam a oportunidade de realizar uma festa de 15 anos. Esse projeto foi realizado por Alencar e sua então equipe do LAB Design, em contrato com a Fiat – empresa na qual a marca dos designers trabalhou durante cerca de quatro anos.

Grande parte do trabalho de Alencar está relacionado ao projeto de eventos – espaços de festas, shows e apresentações teatrais – que, por sua própria natureza, são temporários. Todavia, o designer também apresenta uma vasta experiência com exposições e peças gráficas, tornando seu trabalho bastante rico e diversificado. Um exemplo de espaço expográfico projetado por Alencar, enquanto orientador de projetos no LDG/UEMG, foi a linha do tempo da história da cadeira que abriu a exposição “1 pessoa 10 cadeiras” (Fig. 13 e Fig. 14), que fazia parte da IV Bienal Brasileira de Design (2012).

Figuras 13 e 14: Mostra “1 pessoa, 10 cadeiras” (2012). Fonte: Acervo de Alencar Ferreira[5].

5. Disponível em: https://bit.ly/2xn7AvC. Acesso em: 28 de jun. 2019.

Por fim, um dos trabalhos mais recentes do designer foi um evento privado para uma debutante em Belo Horizonte. O conceito da cenografia da festa foi baseado no Cyber Punk, que é um subgênero de ficção científica conhecido pela alta tecnologia. O espaço, a sala de eventos Sua Sala, foi totalmente transformada pelo jogo de luzes, painéis de LED e pela mistura de tecnologia e glamour – definido pelo designer como Cyber Glamour (Fig. 15, Fig. 16, Fig. 17 e Fig. 18).

A respeito da metodologia utilizada para projetar esses espaços efêmeros, de forma geral, Ferreira (2019) afirma que

Figura 15: à esquerda, Evento privado (2019).

Fonte: acervo pessoal da autora.

Figuras 16, 17 e 18: Evento privado (2019).

Fonte: acervo pessoal de Alencar Ferreira.

Fotografia do evento por: Rafael Motta.

utiliza para o desenvolvimento três *briefings*, sendo eles: o de pré-projeto, de projeto e de pré-produção. No primeiro, são realizadas para o cliente perguntas a respeito do tipo e do porte do espaço, das questões de segurança, acessibilidade, possíveis dificuldades, os tipos de materiais que podem ser utilizados e os desejos pessoais do cliente para com o espaço. No segundo momento, do *briefing* de projeto, este é desenvolvido a partir da adaptação de todas as informações coletadas na etapa anterior, que auxiliam no conhecimento das limitações e possibilidades do projeto. Além disso, é feita uma comparação com a etapa anterior, em relação à ideia e ao conceito desenvolvidos, para identificar a necessidade de retirar ou colocar algum elemento específico no espaço. E, por fim, o *briefing* de pré-produção é a etapa de testes das ideias desenvolvidas no projeto para realizar, então, a montagem final. Nesse momento, portanto, o *briefing* final é feito para verificar se está tudo conforme o desejo do cliente e se algo precisa ser ajustado. Segundo o designer, as etapas permitem que ele alcance o máximo de sucesso e o mínimo de erros possíveis na execução final do ambiente.

Desse modo, percebe-se que Alencar Ferreira esteve inserido em um contexto do design de espaços efêmeros em Belo Horizonte bastante abrangente, desde meados de 1992

até a atualidade, 2019. Dentro desse panorama, podemos considerar que o designer foi uma das principais figuras do campo dos projetos de espaços efêmeros em Belo Horizonte, sendo reconhecido por vários colegas de profissão, que inclusive ainda fazem parte do corpo docente da UEMG, como os professores Maria Bernadete Santos Teixeira e Wadson Gomes Amorim, além do próprio Heleno Polisseni Cordeiro (professor aposentado da instituição).

Heleno Polisseni

Heleno Polisseni Cordeiro obteve sua primeira graduação no curso de Administração de Empresas pelo Centro Universitário Newton Paiva, em 1995. Seguindo seu percurso acadêmico, decidiu fazer uma segunda graduação, formando-se em Design de Produto pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), no ano de 1997, em Belo Horizonte. A carreira de Heleno no campo do design apresenta uma experiência bastante diversificada; atuou como professor durante 17 anos nos cursos de design na UEMG; foi cenógrafo de teatro de mais de 40 produções e também diretor de arte de três curtas-metragens.

A inserção do designer no âmbito dos espaços efêmeros ocorreu ainda em meados da década de 1990, e segundo Heleno, ele começou a trabalhar com cenografia por volta de 1994, por acaso, quando foi convidado por alguns colegas que trabalhavam na área, entre eles o professor Yuri Simon, para projetar cenografia para peças teatrais. Uma das primeiras cenografias projetadas por Heleno foi dedicada à peça “Pobre super-homem” (Fig. 19 e Fig. 20), de Brad Fraser, e que foi indicada ao prêmio SESC-SATED[6], nas categorias de: espetáculo, texto, direção, ator, atriz, figurino, cenário e iluminação.

6. Prêmio resultado da parceria entre o Serviço Social do Comércio de Minas Gerais (SESC) e o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões de Minas Gerais (SATED), que visa homenagear e contemplar os artistas que se dedicam às áreas de teatro, dança e cinema no estado mineiro.

Figuras 19 e 20: peça “Pobre Super-Homem”.

Fonte: acervo pessoal de Heleno Polisseni.

A cenografia da peça tem seu conceito baseado em um *loft*, com a construção do espaço a partir de peças verticais intercambiáveis, espécie de módulos, que ao serem movimentadas delimitavam espaços diferentes, como a sala e o quarto, por exemplo. Além disso, outros elementos são pensados quando se trata de cenografia, como a luz e narrativa relacionada à história da peça, como afirma Heleno sobre a ambientação:

> Construção visual conjuga elementos de transformação, subjetivação e figuração. De acordo com o texto, projeções de palavras e imagens, como balões das revistas em quadrinhos, indicavam os locais onde se passava a ação, o tempo e o subtexto da personagem. Biombos de tela de metal limitavam os espaços compostos por objetos nas cores primárias significativas do Super-Homem (vermelho, amarelo e azul), e correspondentes a cada personagem. A ação nos remetia a cenas cinematográficas, e a histórias em quadrinhos em movimento (CORDEIRO, 2019a).

Contudo, seu campo de atuação nos espaços efêmeros não se restringiu apenas ao teatro, e logo outras áreas foram surgindo, como os shows, os stands, o cinema e as exposições. Um exemplo da atuação de Heleno no campo do cinema, como diretor de arte, é o premiado[7] curta-metragem "Deus me livre" (2001), Fig. 21 e Fig. 22, de direção de Alexei Divino.

7. O projeto ganhou quatro prêmios: 1º Prêmio de Estímulo ao Curta-metragem de Minas Gerais (Projeto Premiado), Guarnicê do Maranhão 2002 (Melhor Roteiro), Guarnicê do Maranhão 2002 (Melhor Ator – Samir Hauaji) e Festival de Cinema de Juiz de Fora (Menção Honrosa).

Figuras 21 e 22: curta-metragem "Deus me livre".

Fonte: acervo pessoal de Heleno Polisseni.

Nesse projeto, o designer desenvolveu a cenografia em consonância com a narrativa do filme: a "ambientação em uma fazenda de café centenária e em uma pequena cidade da Zona da Mata mineira. Utilização da iconografia e costumes do

interior de Minas Gerais como base para a criação dos cenários e figurinos" (CORDEIRO, 2019a). O filme se tratava de um diabo que estava cansado de ser superado pela maldade do ser humano e resolveu ir ao céu devolver a Deus o inferno.

A partir dessa vasta experiência com o projeto de espaços efêmeros, o designer afirma que há uma distinção em planejar essa tipologia espacial em relação aos ambientes duradouros, ou até mesmo sobre os produtos. Essa diferença, que caracteriza o espaço efêmero, é a predominância da linguagem, da transmissão de uma ideia que é materializada no espaço de modo a compor ou apoiar uma narrativa.

Além disso, Cordeiro (2019b) também acredita que cada tipo de espaços efêmeros apresenta sua peculiaridade, como por exemplo: o teatro preza pela capacidade de duração e pela manutenção dos elementos que compõem o cenário, enquanto no cinema, as peças que compõem a ambientação são, em sua grande maioria, pouco duráveis e descartáveis. Assim, a decoração e a composição do espaço consistem em materiais leves, como plástico e papel, por exemplo.

Um dos projetos mais recentes do designer no ramo foi uma ambientação para o cinema, realizada para a emissora Globo: o "Dia de Reis" (2018), no qual participou da direção de arte. Segundo Heleno Polisseni, o filme é uma comédia romântica, que a partir da direção artística tem o objetivo de voltar um olhar de afeto e lirismo para o sertão mineiro.

> Para se opor à geografia do médio São Francisco, os interiores de Ilíria serão aconchegantes, com as texturas dos tapetes e rede de balanço em tear combinadas com colchas e almofadas de fuxico colorido. No atacado comercial, a profusão de sacas, mantimentos, apetrechos de selaria, utensílios de cozinha e rolos em exposição de tecido de chita estampada cumprem a mesma função - trazer vibração e cor para ajudar a construir o tom de leveza que a narrativa convoca (CORDEIRO, 2019a).

De acordo com Cordeiro (2019b), o cenário mais importante para o enredo do filme é a casa de Olívia, que é o coração da história, "em contraponto direto com o Atacado de Orsino – representações do feminino e do masculino, bem delimitadas" (CORDEIRO, 2019a). Tanto a sala quanto a cozinha (Fig. 23 e Fig. 24) da casa, onde foram realizadas as gravações, tiveram que ser totalmente reformuladas – mobiliário, objetos, materiais,

Figura 23: à esquerda, Cenário da cozinha, “Dia de Reis” (2018), antes.

Fonte: acervo pessoal de Heleno Polisseni.

Figura 24: à direita, Cenário da cozinha, “Dia de Reis” (2018), depois.

Fonte: acervo pessoal de Heleno Polisseni.

cores. Segundo o designer, foram inseridos no espaço elementos visuais, especialmente objetos cotidianos, que lembrassem o arquétipo de Minas Gerais, que trouxessem aconchego.

Tendo em vista que o espaço apresenta um período limitado para a gravação das cenas, todos os detalhes do ambiente que constituem o cenário são catalogados previamente, especificando cada objeto, material e cor que precisam estar presentes na ambientação. Desse modo, o designer garante que tudo seja planejado e executado no tempo disponível para as gravações do filme.

Para Cordeiro (2019), o projeto dos espaços efêmeros requer uma abordagem diferenciada, que se distingue do projeto tradicional pela necessidade de pensar em fatores como local de execução e período de tempo disponível. Contudo, as etapas para o desenvolvimento de projetos para os espaços efêmeros podem ser divididas, genericamente, em três: o problema, a ideia/solução e a execução. Ainda de acordo com o designer, a primeira etapa seria destinada à identificação do problema; em seguida, a segunda fase refere-se à parte criativa, de ideia ou solução para o espaço; e por fim, na última etapa seria implementada a ideia, a execução e materialização da solução.

Percebe-se que, apesar de seguir um passo a passo semelhante a um projeto de produtos ou ambientes, o design de espaços efêmeros apresenta alguns cuidados específicos para serem pensados previamente, como por exemplo: a duração do espaço montado, os materiais que podem ser utilizados ou não e, especialmente, o local ou a arquitetura que irá abrigar o projeto. O designer deve, portanto, planejar o ambiente de acordo com o tempo disponível para a execução do projeto, duração do ambiente e, por fim, a desmontagem.

Yuri Simon

Yuri Simon da Silveira é mestre em Design pelo Programa de Pós-graduação em Design da UEMG (2017), realizou uma especialização em Artes Plásticas e Contemporaneidade pela Escola Guignard (2003) e se formou em Desenho Industrial pela UEMG (1997). De 1992 a 2007, Yuri atuou como professor de iniciação teatral em cursos livres e faculdades. Desde os seus 24 anos, Yuri já frequentava o espaço teatral e apresentava um enorme interesse pela área, o que fez com que trocasse a graduação em Engenharia Elétrica pela de Desenho Industrial. Graças à experiência no curso de engenharia, Yuri desenvolveu uma maior habilidade para realizar projetos de iluminação para a cena teatral.

Em 2007, o designer tornou-se professor da Escola de Design da UEMG, lecionando diversas disciplinas, entre elas, e a mais atual, a de Design Cênico. Para Silveira (2019), o conceito de espaços efêmeros ainda apresenta pontos fracos, o que faz com que o designer prefira utilizar a conceituação de design cênico. Esse termo, por outro lado, se torna bem mais claro para o designer, que trabalha com cenografia e teatro há mais de 30 anos.

Nesse sentido, as cenografias podem assumir caráter transitório – efêmero – ou caráter permanente. Dotadas dessa última característica, os projetos cenográficos já não se enquadram na conceituação de design de espaços efêmeros. Sobre a atuação do designer, Silveira (2019) afirma que um dos seus primeiros trabalhos nessa área, tendo em mente a noção de projeto aplicada à cena, ocorreu em 1994. Nesse momento, ele passou a desenvolver projetos cenográficos e propostas de iluminação muito mais complexas, bem como passou a se basear em um pensamento mais voltado à questão de projeto (SILVEIRA, 2019).

Um dos primeiros trabalhos do designer foi a cenografia da peça "Os fuzis da senhora Carrar", em 1990, na qual Silveira (2019) atuou como diretor do espetáculo e também elaborou a cena. A peça, de Bertolt Brecht, é um clássico da dramaturgia mundial, que trata da luta de indivíduos pela defesa da democracia e do combate ao fascismo. Segundo Silveira (2019), na peça havia uma temática associada aos pescadores.
Ele conta que buscou trazer soluções que remetessem a essa ideia, trazendo redes, texturas e uma iluminação que ora mostrava a cena à frente da rede e ocultava a cena atrás dela,

ora fazia o inverso, permitindo criar uma espacialidade e uma dinâmica para a cena. Infelizmente, não há registro visual da peça, uma vez que nesse período não havia tanta preocupação em fotogravar ou gravar essas produções.

Silveira (2019) revela que o designer só tem a ganhar em meio a esse campo de tantos outros profissionais, pois graças ao pensamento sistêmico e multidisciplinar do designer, ele consegue articular o projeto desses espaços de maneira dinâmica, e também por ter a possibilidade de trabalhar cada elemento espacial em uma composição.

Por fim, um dos trabalhos que o designer considera mais importantes e que marcou sua carreira foi a peça “Pobre super-homem”, para a qual ele convidou Heleno Polisseni para trabalhar com ele e desenvolveram uma cenografia com novas técnicas, novos pensamentos e soluções para a criação e mudança de cena. Bem como dito anteriormente por Cordeiro (2019b), Silveira (2019) relata a criação de biombos que se movimentavam ao longo do desenvolvimento da peça para criar e representar diferentes espaços. Segundo ele, também foi utilizado um conceito pouco comum na época, o de projeção simultânea, que foi utilizada tanto para repetir o texto dos atores, dando localização espacial, como também transmitia informações que facilitavam a compreensão dos espectadores, sem a necessidade de que fossem faladas.

> Usamos um conceito que era pouco explorado, o de projeção simultânea. [...] A gente fez toda a projeção em power-point, depois faz a máscara que cobre a tela, afere as medidas, [...] tudo muito artesanal para obter a projeção mapeada. Era uma tela oval, que lembrava um balão de história em quadrinho, ao mesmo tempo estilizada, porque tinha uns cordames amarrando em uma estrutura metálica. [...] Esses balões, essas projeções, se repetiam no texto dos atores, davam um elemento de localização, como “casa de [...]”, “cemitério”, como também transmitiam informações (SIVEIRA, 2019).

Yuri ressalta a importância de se pensar os aspectos comunicacionais na cena, no teatro, os quais foram se desenvolvendo ao longo dos anos de experiência de Silveira (2019), mas que foram despertados especialmente na peça supracitada,

na qual ele teve o grande desafio de repensar as revistas em quadrinhos para trazer para o espetáculo.

Atualmente, Yuri Simon trabalha como professor na Escola de Design da UEMG, na qual também participa do Centro de Extensão, e continua atuando em projetos cenográficos. Graças a sua vasta experiência no âmbito do teatro, da iluminação e dos projetos cenográficos, Silveira (2019) já realizou diversos trabalhos da área em Belo Horizonte e em outras cidades de Minas Gerais, ressaltando a importância de sua atuação para o design mineiro e belo-horizontino.

Cláudio Santos

Cláudio Santos Rodrigues é formado em Comunicação Social, na área de Publicidade e Propaganda, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1993) e obteve o título de Mestre em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais em 2015. No início da sua carreira, Cláudio teve a experiência de trabalhar com alguns escritórios de artes gráficas e, posteriormente, de multimídia. Nesse momento, Cláudio passou a ter seu primeiro contato com o planejamento de espaços temporários, propondo soluções de multimídia e de espaços interativos para museus.

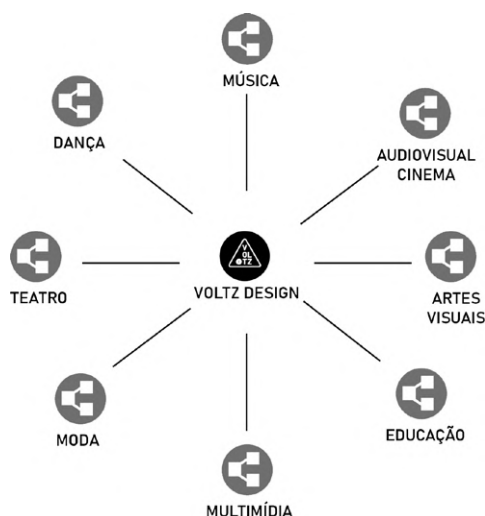
Após desenvolver alguns recursos pioneiros para esse campo, Cláudio decidiu montar seu próprio local de trabalho. Entende-se, assim, que grande parte da carreira do designer está associada à trajetória da sua empresa. Em 1996 nasce a Voltz Design, uma parceria do designer com sua sócia Alessandra Maria Soares, tornando-se um escritório de design com sede em Belo Horizonte que conta com uma equipe de designers de formação diferenciada, possibilitando a realização de um trabalho de equipe em conjunto com engenheiros, programadores, roteiristas e arquitetos, por exemplo.

Desse modo, o escritório Voltz Design é uma empresa multidisciplinar, que atua em diversos campos culturais, tais como: a música, o cinema, as artes visuais, a educação, a multimídia, a moda, o teatro e a dança. Dentro desses eixos, a empresa de Cláudio e Alessandra apresenta uma vasta experiência de 22 anos de atuação em projetos gráficos e ambientação de espaços efêmeros.

A entrada no campo do design de espaços efêmeros para a empresa foi uma consequência de sua atuação. Dentro da Voltz,

Cláudio e sua equipe passaram a trabalhar com vários projetos culturais, área que se tornou um forte viés da empresa. Um dos primeiros trabalhos realizados pela Voltz foi um projeto para a produtora belo-horizontina Motor Music. Inicialmente, a marca solicitou a criação e o planejamento da loja da produtora; mas não tardou para que a empresa se tornasse responsável pela materialização do conceito da Motor Music nos shows internacionais produzidos por eles em Belo Horizonte.

Figura 25: áreas de atuação da Voltz Design.

Fonte: acervo Voltz Design.

> A gente começou muito trabalhando para a área de música. [...] A gente começou a trabalhar para uma produtora que surgiu aqui em Belo Horizonte, que chamava Motor Music, e aí nossa primeira atuação foi criar um espaço para a loja deles, que teve um prazo de duração de uns 3 anos, mas nesses 3 anos eles [Motor Music] começaram a produzir os primeiros shows internacionais de música independente em Belo Horizonte. Então acabava que a gente sempre estava ligado, também, a ter que transportar o conceito visual da Motor Music para esses espaços que eram sempre os mais diferentes espaços de shows (RODRIGUES, 2019).

Com o passar do tempo, a Motor Music foi crescendo em suas proporções, passando a produzir festivais relacionados às novidades da música internacional, como o Eletronika. A partir desse período, do final da década de 1990, a Voltz passou a

transportar os conceitos e a identidade da Motor Music (Fig. 26 e Fig. 27) para estes eventos em espaços públicos maiores, como o Parque Municipal de Belo Horizonte, por exemplo, ocupando os lugares da cidade. Além dos eventos musicais, por volta do mesmo período, o escritório também atuou com o Festival de Dança e com a Mostra Mundial de Cinema (Indie), ampliando seu leque de experiência no que tange aos espaços efêmeros.

Figuras 26 e 27: projetos para o Motor Music (1996-1999).

Fonte: acervo Voltz Design.

Percebe-se que, desde a década de 1990, existe um campo em ascensão sobre os espaços efêmeros – o dos ambientes e eventos temporários. Como visto anteriormente, fazem parte dessa tipologia espacial os concertos musicais, apresentações teatrais, exposições, instalações, entre outros, os quais em sua grande maioria estão inseridos no âmbito cultural. E é justamente nesse eixo que a Voltz Design desenvolveu a maior parte de seus projetos, resultando em uma vasta experiência.

A respeito do design de espaços efêmeros, Rodrigues (2019) afirma que “o desafio maior é entender o que cada espaço vai oferecer de potencialidade”. Para o designer, é essencial que nesses espaços temporários, o projeto idealizado consiga dialogar tanto com a arquitetura quanto com a paisagem de cada lugar, para transmitir de forma adequada os conceitos e a identidade visual desejados. Desse modo, torna-se essencial explorar as potencialidades que cada espaço pode oferecer a partir de suas características específicas.

No campo da moda, a empresa do designer mineiro atuou em parceria com estilistas atualmente renomados, como Ronaldo Fraga e Jotta Syballena, que foram uns dos primeiros

a participar de grandes eventos de moda no nível nacional no final dos anos 90. Segundo Rodrigues (2019), foi nesse período também que a Voltz começou a atuar em projetos cenográficos – que poderiam ser realizados fisicamente ou através de recursos audiovisuais – para desfiles de moda, que até então possuíam menores dimensões. Com o surgimento dos grandes eventos nacionais da moda, como o São Paulo Fashion Week (SPFW) e o Fashion Rio, o escritório mineiro passou a ampliar sua equipe de trabalho para atender a esses desfiles de grandes formatos, atuando com profissionais de outras áreas, como os arquitetos e cenotécnicos. Nesse contexto, o escritório se tornava responsável por incorporar visualmente as ideias e os conceitos das coleções elaborados pelo estilista no palco do desfile e, posteriormente, para os pontos de venda desses produtos. Como exemplo dessa atuação, tem-se o projeto cenográfico para o desfile da marca Lei Básica (Fig. 28 e Fig. 29) no Fashion Rio (2005).

Figuras 28 e 29: cenografia para desfile da marca Lei Básica, Fashion Rio (2005).

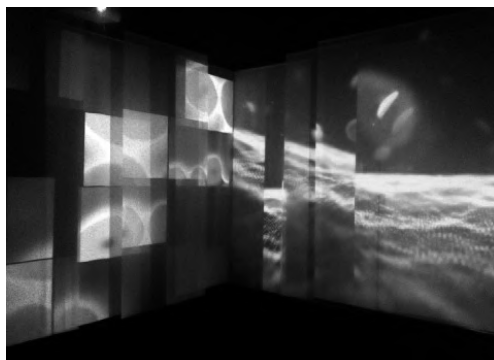
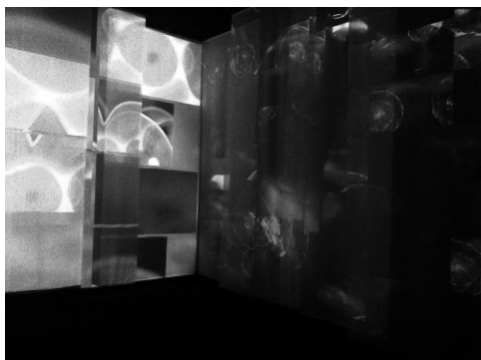
Fonte: acervo Voltz Design.

Para a elaboração desses projetos de espaços efêmeros, a metodologia utilizada por Cláudio – bem como pela Voltz – consiste em sintetizar o conceito visual em um pôster ou peça gráfica, para a partir desse elemento transpor a ideia para o espaço, materializando o conceito em sua tridimensionalidade – seja através de materiais tangíveis, seja através de recursos de multimídia. Assim, inicialmente o projeto se desenvolve em torno de uma ideia, uma concepção principal, que está relacionada à mensagem que se busca transmitir, para em seguida compor a espacialidade do ambiente com elementos relacionados ao tema central.

Um dos trabalhos mais recentes de Cláudio com sua equipe da Voltz Design é "O Desmedido, Humano" (Fig. 30), uma instalação audiovisual projetada para o laboratório Hermes Pardini entre 2016 e 2017. Conforme Cláudio, a instalação, que foi realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte (CCBB-BH), dialogava com a exposição ComCiência de Patrícia Piccinin, que também estava abrigada no CCBB-BH e cujo tema de ambos os espaços era o corpo humano.

Figura 30: instalação "O Desmedido, Humano".

Fonte: acervo do site Voltz Design[8].

8. Disponível em: https://bit.ly/31UBa9t. Acesso em: 7 out. 2019.

O ambiente foi criado pela parceria entre Cláudio Santos, Alessandra M. Soares e Chico de Paula – um dos parceiros da Voltz em diversos projetos audiovisuais. Segundo Rodrigues (2019), o espaço permitia um "[...] olhar para o interior do corpo humano, por meio de diferentes sensações". Baseado no corpo humano, na Genética, da Terapia Celular e Citogenética, criou-se uma interpretação sensorial aplicada ao ambiente, que, além de o tornar imersivo, também representava a estrutura física humana sob uma diferente perspectiva (RODRIGUES, 2019).

Figuras 31 e 32: instalação "O Desmedido, Humano".

Fonte: acervo do site Voltz Design.

Sobre o processo de composição e execução da instalação, Rodrigues (2019) ressalta como materializou o conceito no espaço:

> A exposição tinha três grandes projeções em 17 telas cenográficas sobrepostas com tecidos semitransparentes fragmentados, criando camadas e efeito de profundidade. Convidamos Henrique Roscoe para editar imagens de órgãos e elementos em 3D e estruturas captadas por meio de exames de imagem, como cadeias de DNA, batidas do coração, ressonâncias magnéticas e radiografias. A sonorização do espaço também foi meticulosamente elaborada. A sala foi ambientada com pufes para que os visitantes vivenciassem a experiência de forma confortável. Para isso, além das imagens que foram trabalhadas plasticamente, com fragmentação e composição cromática, o coletivo O.ST produziu uma trilha sonora original, que remetia aos sons internos do corpo humano, misturada com uma sonoridade sintética e poética (RODRIGUES, 2019).

Ainda segundo o designer, o projeto necessitou de uma equipe multidisciplinar, a qual incluiu produtores, designers, arquitetos, engenheiros, entre outros; o que corroborou para destacar a importância que tem cada um desses profissionais na elaboração de espaços efêmeros. Além disso, a partir do trabalho de Rodrigues (2019), podemos perceber uma forte influência da tecnologia em seus projetos, despertando o designer para novas possibilidades de criação, imersão, reprodução e reaplicação de materiais e conteúdos nesses espaços temporários.

A trajetória do designer Cláudio Santos – juntamente com seu escritório Voltz – apresenta inúmeras contribuições no campo dos espaços efêmeros em Belo Horizonte, desde a década de 1990 até hoje. Atualmente, Cláudio além de se dedicar a sua empresa é também professor e pesquisador da Escola de Design na Universidade do Estado de Minas Gerais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O universo dos espaços efêmeros ainda é um assunto pouco pesquisado no âmbito acadêmico e que apresenta uma certa complexidade, devido a sua transitoriedade, ao vasto leque de possibilidades e à limitação bibliográfica. Contudo, fica claro após a entrevista com todos os profissionais ora

destacados que é um campo de atuação importante para o designer, o qual, a partir de seu pensamento estratégico e sistêmico, consegue planejar o espaço em sua dinamicidade e propor soluções. Ressalta-se a interdisciplinaridade que o campo do design requer quando da necessidade de realizar um trabalho em conjunto com outros profissionais.

A pesquisa, pautada em uma investigação bibliográfica e documental, assim como na entrevista direta com os personagens selecionados, possibilitou uma coleta de informações relevantes sobre o desenvolvimento da área na década de 1990 na capital mineira. Isso gerou também uma aproximação e uma expansão do conhecimento sobre os espaços efêmeros como campo de atuação dos designers, além de contribuir para o registro de alguns trabalhos dos designers mais conhecidos na área que tinham ou têm uma conexão docente com a Escola de Design da UEMG. A documentação coletada desses trabalhos além de enriquecer o conhecimento permite também que se preserve a memória e a atuação desses profissionais, valorizando a história do design em Minas Gerais, especialmente em Belo Horizonte.

Ademais, foi possível identificar que, apesar de a grande maioria dos profissionais entrevistados trabalhar nas mais diversas áreas dos espaços efêmeros, alguns designers apresentam um maior número de projetos relacionados a um campo específico. Paulo Rossi, apesar de trabalhar em diversas áreas: culturais, corporativas e celebrativas, atualmente tem realizado eventos relacionados à promoção de empresas e festas de casamento de alto padrão. Já Alencar Ferreira realiza projetos de design para festas de aniversário e cenografia para uma empresa de parque de diversões no Canadá, onde trabalha atualmente. Enquanto Heleno Polisseni, em seus últimos projetos, tem executado ambientação e direção para empresas cinematográficas. Yuri Simon foca, desde seu ingresso na área do design, no campo cenográfico e teatral, sejam eles de caráter temporário ou não. E, por fim, Cláudio Santos tem realizado projetos de ambientação para a área cultural, bem como peças de comunicação visual. Assim sendo, percebe-se que há nicho de atuação profissional nos mais diversos campos dos projetos de espaços efêmeros, favorecendo as possibilidades para os designers nesse mercado.

Foi possível ainda perceber que, apesar de atuarem em diferentes eixos da área, os profissionais utilizam a metodologia projetual do design para a elaboração do planejamento dos

espaços efêmeros. A maioria dos entrevistados dividem em três momentos principais o projeto desses espaços: primeiramente, é realizada a coleta de informações e necessidades do cliente – o *briefing*; em seguida é feito um levantamento de equipamentos, materiais, limitações, apresentando as possíveis opções de projeto para o cliente, que irá definir o resultado final; e, por último, a etapa executiva, de realização e materialização do projeto em si.

Espera-se que esse trabalho possa tanto inspirar e incentivar a pesquisa na área dos projetos de espaços efêmeros quanto despertar para o conhecimento sobre o tema. Encoraja-se, também, um registro mais aprofundado de cada um dos profissionais que foram objeto de estudo da pesquisa e também de outros designers importantes que não puderam ser estudados devido ao recorte temporal e institucional da pesquisa.

REFERÊNCIAS

BAGGIO, Ulysses da Cunha. ***A luminosidade do lugar:*** circunscrições intersticiais do uso do espaço em Belo Horizonte: apropriação e territorialidade no bairro Santa Tereza. 2005. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BENEVOLO, Leonardo. ***História da arquitetura moderna***. Tradução Ana M. Goldberger. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARNIDE, S. J. F. ***Arquiteturas expositivas efémeras***. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 2012.

CARDOSO, Rafael. Design, cultura material e o fetichismo dos objetos. ***Arcos***, v. 1, p. 15-39. 1998.

CORDEIRO, Heleno Polisseni. ***Portfólio pessoal de Heleno Polisseni Cordeiro***. Belo Horizonte, 04 jun. 2019a. Disponível em: alesantosw@gmail.com. Acesso em: 04 jun. 2019.

CORDEIRO, Heleno Polisseni. ***Sobre os espaços efêmeros***. [Entrevista cedida a] Alessandra Santos. Belo Horizonte, jun. 2019b.

FERREIRA, Alencar. ***Sobre os espaços efêmeros***. [Entrevista cedida a] Alessandra Santos. Belo Horizonte, jun. 2019.

FOLHA DE S. PAULO. ***Exposição:*** BH recebe tesouros do Renascimento, 1999. Disponível em: https://bit.ly/2IxbZ5h. Acesso em: 7 out. 2019.

FREITAS, A. L. C. O curso de desenho industrial da FUMA: da criação aos primeiros egressos. *In:* BRAGA, M. C.; ALMEIDA, M. G.; DIAS, M. R. A. C. (org.). ***Histórias do Design em Minas Gerais***. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017. p. 17-48.

LEFEBVRE, H. ***The production of space***. Oxford: Blackwell's Oxford, 1991.

LIPOVETSKY, G. ***Tempos hipermodernos***. Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

MIOTTO, Juliano. ***Fabricação digital na arquitetura efêmera, de estantes comerciais, aplicada em visual merchandising***. 2016. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

RODRIGUES, Cláudio Santos. ***Sobre os espaços efêmeros.*** [Entrevista cedida a] Alessandra Santos. Belo Horizonte, jun. 2019.

ROSSI, Paulo. A hora e a vez da arquitetura de espaços efêmeros. ***Revista Edificar***, mar. 2015. Disponível em: https://revistaedificar.com.br/blog/19-pedro-rossi/70-a-hora-e-a-vez--da-arquitetura-de-espacos-efemeros/. Acesso em: 20 ago. 2017.

ROSSI, Paulo. ***Sobre os espaços efêmeros***. [Entrevista cedida a] Alessandra Santos. Belo Horizonte, mai. 2019.

SILVEIRA, Yuri Simon da. ***Sobre os espaços efêmeros***. [Entrevista cedida a] Alessandra Santos. Belo Horizonte, out. 2019.

TRIVIÑOS, A. N. S. ***Introdução à pesquisa em ciências sociais:*** a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.

Parque Municipal Américo Renné Giannetti: o papel do design em sua revitalização ambiental na década de 1990

6

Deborah Camila Viana Cardoso

INTRODUÇÃO

Este capítulo é resultado de pesquisa homônima, que buscou identificar qual foi a atuação de designers na equipe interdisciplinar responsável pela segunda reforma do Parque Municipal Américo Renné Giannetti, localizado em Belo Horizonte/MG, ocorrida entre os anos de 1989 e 1992.

Esse trabalho justifica-se por diversos motivos, dos quais se destacam quatro. O primeiro que pode ser citado é sua importância para a história do design no Brasil e em Minas Gerais, visto que, como resultado, processou-se a documentação da atuação de designers nesse momento, de cujo trabalho não se tinha registro.

O segundo deles é para a história da cidade de Belo Horizonte, da qual foi recuperado importante acontecimento: a segunda reforma do Parque Municipal, patrimônio histórico da cidade que tem um grande significado para a memória de seus habitantes, os belorizontinos, bem como para sua relação com a cidade e com as áreas verdes do município.

O terceiro motivo é a afirmação do paisagismo enquanto disciplina projetual, que pode contribuir para a preservação do patrimônio histórico e cultural da cidade, de suas áreas verdes e, consequentemente, para a qualidade de vida da população urbana.

O quarto motivo, e o último que será citado, é em relação à metodologia utilizada e sua validação para processos de

pesquisa histórica recente em design. O design é uma área de conhecimento relativamente nova, institucionalizada no país a partir da década de 50 do século XX, por isso, deu-se preferência para o desenvolvimento técnico e tecnológico de seus métodos, sendo seu registro histórico preterido, realidade que tem sido alterada conforme aumenta o interesse de pesquisadores do design e áreas correlatas sobre a história desse campo. Há poucos registros escritos, mas justamente por ser uma área relativamente nova do saber, diversos personagens que participaram diretamente dessa história ainda estão vivos, assim, pode-se colher os seus depoimentos em relação à experiência que viveram. Desta forma, fontes primárias de pesquisa são geradas para propiciar investigações futuras sobre o mesmo tema e não deixar a história se perder por ausência de fontes.

De forma geral, esta pesquisa objetivou entender e relatar qual foi a atuação de designers na equipe interdisciplinar responsável pela segunda reforma do Parque Municipal Américo Renné Giannetti, compreendendo o trabalho de preservação da paisagem histórico-cultural da cidade. De maneira específica, porém, pode-se elencar como objetivos: descrever a história do parque e sua importância para Belo Horizonte; compreender os aspectos legais e histórico-sociais que levam à sua preservação e manutenção até os dias atuais e o quanto ele é relevante para a preservação da paisagem histórica e para a memória da cidade; documentar os dados obtidos por meio de entrevistas e pesquisas bibliográficas e criar fonte primária de pesquisa sobre a atuação de designers que integraram a equipe multidisciplinar responsável pela segunda reforma do Parque Municipal de Belo Horizonte.

Com base em Gerhardt e Silveira (2009), a pesquisa possui diversas classificações quando se trata de sua metodologia. Quanto à abordagem, ela se enquadrou no gênero pesquisa qualitativa, pois, a despeito da abordagem quantitativa, o que se buscou foi o entendimento aprofundado da atuação de designers que integraram a equipe multidisciplinar responsável pela segunda reforma do parque. Quanto à natureza, configurou-se como pesquisa aplicada, uma vez que buscou gerar conhecimentos passíveis de serem aplicados na solução de um problema específico de interesse local. Quanto aos objetivos, enquadrou-se como pesquisa exploratória, pois o estudo do tabalho de designers na reforma do parque é um

olhar novo sobre o tema da reforma e, por isso, carece de fontes bibliográficas consolidadas.

Quanto aos procedimentos técnicos adotados, diferentes metodologias foram aplicadas conforme a fase de desenvolvimento deste estudo. Em um primeiro momento, foi proposto um projeto de pesquisa com a utilização da abordagem da micro-história. Esse projeto teve o objetivo de se familiarizar com o tema em questão, assim como delinear o objeto de estudo. Além disso, visou à pesquisa de uma bibliografia preliminar e à criação de estratégias para coleta de dados que pudessem permitir uma análise da realidade pesquisada no tempo disponível para sua realização.

A micro-história, para Barros (2007), consiste em uma nova abordagem historiográfica, em que se reduz a escala de observação do historiador, de forma que seja possível perceber ocorrências que seriam imperceptíveis em um estudo em larga escala. O objeto de estudo da micro-história, portanto, é variado, a exemplo de uma prática social específica, a história de vida de uma pessoa ou uma determinada ocorrência que mereça análise específica.

Após proposição e aprovação do projeto de pesquisa, foi realizada uma pesquisa bibliográfica para compreensão profunda dos aspectos sociais e históricos que dialogavam com o tema proposto. Durante esse percurso, o projeto foi submetido à aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade do Estado de Minas Gerais (CEP-UEMG), uma vez que seres humanos participaram da pesquisa por meio de entrevistas realizadas na fase de pesquisa de campo. Após a aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa, foi iniciada a pesquisa de campo, que se caracterizou pela coleta de dados junto a designers que participaram da referida reforma, realizando-se entrevistas semi-estruturada e utilizando metodologia da história oral, após o consentimento livre e esclarecido de todas as participantes a respeito da pesquisa desenvolvida, seus objetivos e riscos.

A história oral, conforme Delgado (2003, p. 23), é um método “voltado à produção de narrativas como fontes do conhecimento, mas principalmente do saber”. Para a autora, as narrativas produzidas no contexto da história oral são consideradas narrativas históricas que se referem a um tempo do qual são passíveis de serem encontradas referências pesquisáveis, ou seja, narrativas que tratam do tempo recente da

humanidade. Selau (2004) e Matos e Senna (2011), no mesmo sentido, determinam que a história oral apenas pode ser utilizada para fatos recentes, uma vez que é necessário que sejam entrevistadas pessoas que tiveram participação direta no fato pesquisado ou que o tenham testemunhado, sendo, portanto, a memória a base da história oral. As autoras reforçam que a história oral traz uma nova dimensão para a historiografia, que é a dimensão viva a ela acrescentada.

Para realizar a coleta dos dados via história oral, foram entrevistadas duas designers, hoje professoras aposentadas da Escola de Design da UEMG, que tiveram a oportunidade de participar da reforma do Parque Municipal Américo Renné Giannetti, integrando a equipe multidisciplinar responsável. As entrevistas foram gravadas e, após a seleção de informações importantes para a pesquisa, foram organizados e analisados os dados obtidos, com a finalidade de gerar fonte primária para estudos na área.

Para finalizar, este trabalho, por se tratar de estudo histórico, buscou referências em fonte documentais: documentos publicados na imprensa, livros e artigos acadêmicos sobre o tema, registros cedidos pelas entrevistadas que guardam relação com o trabalho que realizaram no Parque Municipal, além de analisar as próprias entrevistas.

A PAISAGEM E O PAISAGISMO

O conceito de paisagem é bastante discutido na literatura. Galera e Garcia (2017) – arquiteta e geógrafa, respectivamente – adotam o conceito de paisagem como "palimpsesto". Esse termo é usado como metáfora para demonstrar a sobreposição de camadas de memórias e paisagens ao longo dos anos de existência de uma cidade. Identificar, portanto, as camadas de paisagens que se sobrepõem é estudar e entender o fenômeno de transformação social ao longo da história social de determinada localidade.

Para o geógrafo Santos (2006, p. 67), é imperativo realizar a distinção entre espaço e paisagem. Segundo o autor, paisagem "é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única". Ele ainda afirma que a intervenção de pessoas nos espaços faz com que

eles sejam ressignificados, refletindo um sistema de valores sociais constantemente em transformação.

Maximiano (2004, p. 90) considera que a paisagem existe para o homem antes mesmo da elaboração de seu conceito, visto que os seres humanos sempre a utilizaram, seja para consumir seus recursos, seja para fins de contemplação e encantamento. Para o geógrafo, a paisagem tem a ver com o espaço geográfico, mas com ele não se confunde, pois é entendida como uma "medida multidimensional de compreensão de um lugar".

O paisagismo é a área do design que se relaciona diretamente com a paisagem. Transdisciplinar por natureza, o design dialoga com diversos ramos do conhecimento e pode ser considerado área estratégica do saber dedicado à resolução de problemas com o uso de criatividade, para impulsionar a inovação e melhorar a qualidade de vida do usuário nas esferas econômica, social e ambiental, por meio de produtos, sistemas e serviços (WDO, 2015). O paisagismo, assim como o design, é interdisciplinar, e utiliza as metodologias de design para projetar, planejar e executar ações que visem à satisfação do usuário e à sua relação com o espaço e a paisagem. Pode ser aplicado em pequenas ou grandes áreas, particulares ou públicas.

A história do paisagismo remonta à própria história da humanidade, visto que seres humanos sempre buscaram os jardins como locais agradáveis de refúgio ou que pudessem fornecer alimentação nas proximidades de casa, com a plantação de árvores frutíferas e plantas alimentícias. Há registros de jardins em todas as civilizações antigas, como na egípcia, mesopotâmica, persa, grega, romana, chinesa e japonesa. Os jardins franceses, com sua imponência, rigidez estética geométrica e uso da topiaria,[1] tiveram grande disseminação pelo mundo e influenciaram diversos paisagistas. Os jardins ingleses eram o oposto, projetados com maior liberdade, traçado livre, sinuoso e com a presença de água, refletiam as ideias românticas, que sugeriam a aproximação do homem com a natureza, demonstrando que todo ambiente natural ao redor das pessoas deveria ser percebido como jardim (GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ, 2012; LODOBA; DE ANGELIS, 2005). Sobre os jardins ingleses:

> à primeira vista, o jardim parece informal, com sua plantação livre e sua profusão de flores. No entanto, revela uma firme

1. Topiaria é a "arte de aparar árvores e arbustos segundo configurações variadas, para adornar jardins". Fonte: Dicionário Online de Português. Disponível em: https://www.dicio.com.br/topiaria/. Acesso em: 14 jun. 2019.

> estrutura, alicerçada em muros, sebes, canteiros, bordaduras e caminhos pavimentados, que dão ao jardim escala, coerência e forma, equilíbrio e movimento. É planejado formalmente e plantado de maneira informal, os projetos não deixam transparecer a determinação e os artifícios necessários à execução do jardim. Caminhos e trechos de gramados abertos são os elementos organizadores, pois interligam as várias partes do jardim. Os gramados bem aparados são a marca registrada recobrindo a topografia natural. Há uma diversidade de arbustos floridos, plantas vivazes, herbáceas, ervas, bulbos, flores silvestres e forrações, e abundância do verde. Volumes de árvores definem o projeto global (PENNA, 2003, p. 22).

Os jardins ingleses e franceses influenciaram a construção da cidade de Belo Horizonte e, no projeto do Parque Municipal Américo Renné Giannetti, o primeiro parque da cidade, a influência inglesa foi marcante no desenho do arquiteto paisagista Paul Villon[2] (PBH, 2012). Ao longo dos anos e com as transformações pelas quais o parque passou, juntamente com a evolução da própria cidade, o traçado original acabou sendo modificado, uma vez que, conforme Galera e Garcia (2017), a ideia de paisagem estática há muito não existe e, cada vez que a cidade passa por uma mudança, a paisagem a refletirá.

BELO HORIZONTE E OS PARQUES URBANOS

A nova capital de Minas Gerais, Belo Horizonte, foi projetada para refletir os ideais republicanos, materializando-os em um conjunto de ruas, prédios e parques que representassem a vanguarda,[3] a modernidade,[4] o positivismo,[5] em contraposição às sombras de um passado colonial, agrário e de privilégios, representado pela antiga capital Ouro Preto.[6] O fato de a cidade ter sido desenhada e planejada conferia a ela essa característica ordenada e civilizatória típica dos ideais republicanos. Para Brandão (2008, p. 67), "projetar é o instrumento pelo qual desenhamos nosso futuro e colocamos em nossas próprias mãos, precavendo-nos contra as insídias do acaso, da falta de coesão e do particularismo que dissolvem uma comunidade". Portanto, ao contrário das igrejas, que marcavam os centros simbólicos de poder e socialização de Ouro Preto, demonstrando o poder das oligarquias, em Belo Horizonte essa função foi atribuída às ruas, aos edifícios públicos e às

2. Paul Villon foi um paisagista francês (1841-1905) que atuou no Brasil em diversos projetos, neles incluídos o Parque Municipal de Belo Horizonte, a Praça da Liberdade e os jardins do Palácio da Liberdade, todos em estilo naturalista inglês (MAGALHÃES, 2017).

3. Vanguarda significa "linha de frente; o que se localiza à frente de; aquilo que inicia uma sequência; inovação de ideias, de tendências, de opiniões e pontos de vista." Fonte: Dicionário online de Português. Disponível em: https://www.dicio.com.br/vanguarda/. Acesso em: 8 out. 2019.

4. Moderno é o "que se refere ao tempo presente ou a uma época relativamente recente." Fonte: Dicionário online de Português. Disponível em: https://www.dicio.com.br/moderno/. Acesso em: 8 out. 2019.

5. Positivismo é "filosofia. Cada uma das doutrinas que se baseiam no comtismo (séc. XIX e XX), definidas pela utilização de uma metodologia quantitativa, pelo cientificismo e pela hostilidade ao idealismo". Fonte: Dicionário online de Português. Disponível em: https://www.dicio.com.br/positivismo/. Acesso em: 8 out. 2019.

praças e parques, mostrando claramente o projeto de república e o ideal laico almejado pelo Estado à época, direcionado para o bem comum (BRANDÃO, 2008; CALVO, 2013).

Loboda e De Angelis (2005) consideram que as relações sociais desenvolvidas, porém, não são estáticas, e as cidades são o espelho delas, mudando também constantemente. Macedo e Umbelino (2009) afirmam que Belo Horizonte, até a década de 1920, possuía uma ocupação urbana restrita a algumas áreas centrais, mas que, a partir de 1930, devido à criação da cidade industrial, houve grande crescimento urbano, principalmente de zonas periféricas, externas à Avenida do Contorno, fenômeno que prosseguiu até os anos 1950. Bahia (2005) demonstra essa expansão por meio de imagens, como se observa na Figura 1, e afirma que a expansão e ocupação de áreas periféricas da cidade continuou até que não fosse mais possível ocorrer.

Com o aumento da violência nos grandes centros urbanos, o estilo de vida das pessoas foi alterado, levando a população a evitar as ruas como locais de lazer e socialização, isolando-se cada vez mais em suas casas e buscando lazer de forma individual. O crescimento desordenado das cidades no século XX comprometeu seus espaços naturais e, como consequência, problemas ambientais diversos surgiram, agravando as condições de moradia e a qualidade de vida de seus habitantes. Em contrapartida, espaços dedicados ao lazer e ao contato com a natureza foram construídos na tentativa de amenizar esses problemas, por exemplo, os parques urbanos, que têm tido extrema relevância no cenário das cidades, tanto do ponto de vista de preservação ambiental quanto para melhoria da qualidade de vida das pessoas, que os buscam como refúgio e fuga da rotina estressante (TEIXEIRA, 2007). Para Bahia (2005),

Figura 1: expansão urbana de Belo Horizonte. À direita, Ocupação Urbana – Belo Horizonte – 1920. À esquerda, Ocupação Urbana – Belo Horizonte – 1930.

Fonte: Bahia, 2005, p. 186.

6. Foi a implantação da República que deu ensejo à mudança da capital de Ouro Preto para o Arraial do Belo Horizonte. Após o declínio da atividade mineradora, o poder político de Minas Gerais (representado por Ouro Preto) ficou dissociado do poder econômico (regiões Sul e Zona da Mata). Ouro Preto, então, era identificado como um símbolo decadente, que deveria ser substituído por outro, que representasse a força de um novo momento político do Brasil e de Minas Gerais e que se contrapusesse de forma veemente à monarquia. Nesse contexto, estabeleceu-se, pela implementação da primeira constituição republicana, a igualdade de todos perante a lei, a laicidade do Estado, entre outros aspectos legais que contribuíram para uma mudança de pensamento social. O positivismo, corrente ideológica que defendia o progresso em situação de harmonia, de ausência de conflitos e de manutenção de um *status quo* garantidor da ordem, era sinônimo de desenvolvimento. O projeto de uma cidade organizada, com ruas e avenidas amplas e ordenadas, refletia esses ideais de organização (CALVO, 2013).

as únicas grandes áreas não edificadas em Belo Horizonte são as áreas de proteção e os parques urbanos.

Essas áreas são essenciais e, conforme o Plano Diretor da cidade de Belo Horizonte (Lei Municipal nº 7.165/1996), exercem a função social da propriedade, pois são dedicadas à proteção, preservação e recuperação do meio ambiente (art. 5º, II). São protegidas por serem responsáveis pela preservação da memória e do patrimônio cultural da cidade por motivos diversos, entre eles, a proteção dos "elementos paisagísticos, permitindo a visualização do panorama e a manutenção da paisagem em que estão inseridos" (BELO HORIZONTE, 1996).

De acordo com o pesquisador Teixeira (2007, p. 10), a definição de um parque urbano é vaga e carece de recursos objetivos que facilitem sua identificação. Mas, de forma geral, conforme o autor, consideram-se parques urbanos "os espaços livres de uso público, estruturados por vegetação, destinados à recreação da população, podendo agregar a conservação de algum recurso natural". Loboda e De Angelis (2005) afirmam que eles são uma atenuante da paisagem urbana e que exercem função ecológica, estética e social, representando, dentro do meio urbano, os locais que mais se assemelham às condições naturais normais da paisagem. Além disso, atenuam tanto os fatores incômodos das cidades, como nível de ruídos, calor do sol, poluição do ar, quanto diminuem o sentimento de opressão gerado pelas grandes construções e contribuem para melhorar o senso estético de quem visita e da estética da própria cidade.

Apesar de Belo Horizonte ter a menor porcentagem de área verde (3,9% de sua área coberta por florestas) entre as dez maiores capitais do Brasil (MANSUR, 2016), a luta pela preservação dessas áreas é grande, tendo em vista a pressão exercida pelas grandes construtoras para ocupá-las (WERNECK, 2019). São 45 parques abertos ao público, 618 praças e jardins e 360 áreas classificadas como "áreas verdes" e destinadas ao poder público, distribuídas sem uniformidade pela cidade, sendo mais presentes na região Centro-Sul, seguida pela região da Pampulha (TEIXEIRA, 2007). Entre os parques, o mais antigo é o Parque Municipal Américo Renné Giannetti.

O PARQUE MUNICIPAL AMÉRICO RENNÉ GIANNETTI: HISTÓRIA E MEMÓRIA DA CIDADE

Localizado no hipercentro[7] da cidade, foi projetado pelo arquiteto e paisagista francês Paul Villon, que se inspirou nos modelos românticos de jardins ingleses, traçando ruas, riachos e lagoas de forma livre, contrapondo-se ao estilo de projeto da cidade, de ideologia positivista, traçada de forma rígida, com régua e compasso (BRANDÃO, 2008; PBH, 2018).

Árvores de grande porte foram transplantadas para o local e viveiros de plantas foram construídos para abrigar as espécies que seriam plantadas no parque. Sua inauguração foi no dia 26 de setembro de 1897, antes do fim de suas obras, antecedendo inclusive a inauguração de Belo Horizonte, que ocorreu em 12 de dezembro de 1897. O local possui nascentes que alimentam as lagoas do interior do parque, 280 espécies de árvores nativas e exóticas – entre elas Flamboyant, Figueira, Jaqueira, Pau-mulato e Sapucaia – e 50 espécies diferentes de aves, como sabiás, garças, bem-te-vis, sanhaços, além de abrigar animais de pequeno porte, como gambás e micos (RABÊLO, 2013).

O parque foi projetado para ser o maior parque urbano da América Latina e possuía, originalmente, uma área de 600 mil metros quadrados. Seus limites iniciais eram as avenidas Afonso Pena, Alfredo Balena, Francisco Sales e Assis Chateaubriand (Figura 2). Ele deveria conter, conforme o projeto, um cassino, um restaurante e um observatório meteorológico, que não foram construídos (BRANDÃO, 2008).

Brandão (2008) afirma que a localização geográfica e a extensão inicial do parque no projeto da capital demonstram a importância que tinha a "*res publica*" (coisa pública) na ideologia da cidade e seu sistema regulador. Teixeira (2007) afirma que, até a década de 1970, o Parque Municipal Américo Renné Giannetti era, oficialmente, o único espaço de lazer na região central da cidade.

Pode-se observar em Galera e Garcia (2017) e em Baptista (1997) que, após 1907, iniciou-se a perda de área do parque, agravada pela expansão urbana e especulação imobiliária em Belo Horizonte, principalmente a partir da década de 1930. Hoje, ele conta com 182 mil metros quadrados, cerca de 30% de sua área original (Figura 3). A área que não mais pertence a ele foi utilizada para a construção da Faculdade de

7. O hipercentro é a área mais adensada da cidade e é definido pelo parágrafo 1º do art. 7º da Lei municipal nº 7.165/1996 e compreende o: "perímetro iniciado na confluência das avenidas do Contorno e Bias Fortes, seguindo por esta até a Rua Rio Grande do Sul, por esta até a Rua dos Timbiras, por esta até a Avenida Bias Fortes, por esta até a Avenida Álvares Cabral, por esta até a Rua dos Timbiras, por esta até a Avenida Afonso Pena, por esta até a Rua da Bahia, por esta até a Avenida Assis Chateaubriand, por esta até a Rua Sapucaí, por esta até a Avenida do Contorno, pela qual se vira à esquerda, seguindo até o Viaduto Jornalista Oswaldo Faria, por este até a Avenida do Contorno, por esta, em sentido anti-horário, até a Avenida Bias Fortes, e por esta até o ponto de origem" (BELO HORIZONTE, 1996).

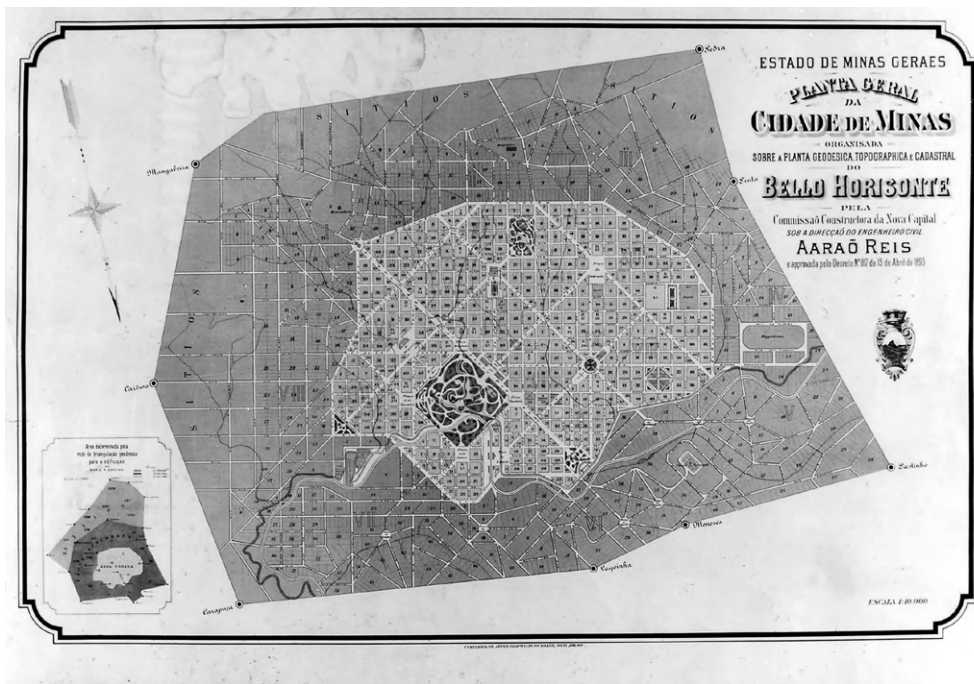



Figura 2: planta da Cidade de Minas, atual Belo Horizonte, com o Parque Municipal Américo Renné Giannetti com as dimensões originais.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Belo_Horizonte#/media/Ficheiro:Planta_BH.jpg. Acesso em: 1 maio 2019.

Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), do Hospital das Clínicas, do Teatro Marília, do Hospital da Previdência, do Palácio das Artes, do Teatro Francisco Nunes e do campo de futebol do América Futebol Clube, onde hoje se situa um grande hipermercado (PBH, 2018; PENNA et al., 1992; RABÊLO, 2013).

Hoje, o parque municipal abriga o Teatro Francisco Nunes, com 530 lugares, e que homenageia, com seu nome, o primeiro diretor do Conservatório de Música. O local possui brinquedos, equipamentos de ginástica, quadras poliesportivas, pista para patins e caminhadas, além de brinquedos eletrônicos, como carrossel, roda gigante, minhocão, entre outros. Há brinquedos cujo uso é gratuito, enquanto outros cobram a entrada por pessoa. O parque também possui lago com barcos para passeio, além da presença dos tradicionais fotógrafos lambe-lambes e os burrinhos. Ao longo do ano, ocorrem diversos eventos culturais, para os quais há um esquema de proteção dos usuários e da fauna e flora local, com cercamentos das áreas, fiscalização da poluição sonora, segurança e colocação de banheiros químicos no local, entre

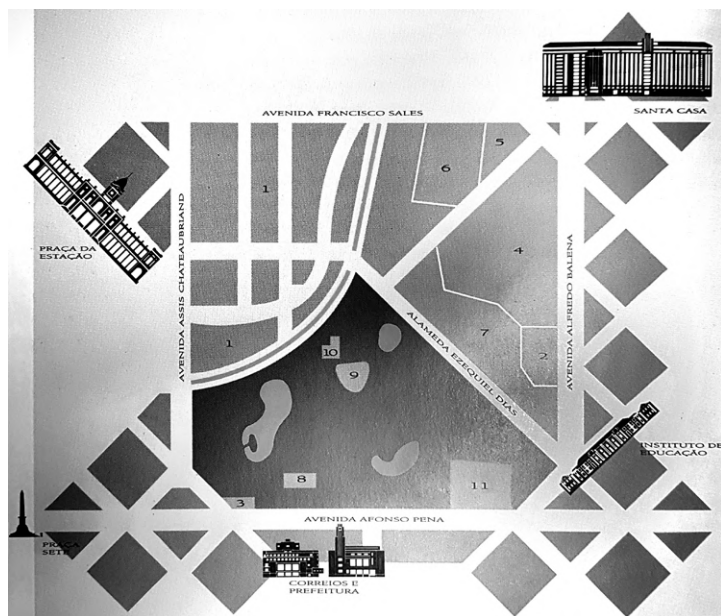



Figura 3: Desmembramentos do parque municipal – perda de área original.
Fonte: Penna et al. (1992, p. 26-27).

Legenda:
1. Data indefinida (primeiros anos).
2. 1907 – Diretoria de cultura; laboratório de análises; Campo prático de demonstração.
3. Década de 1910 – Estação de Viação (abrigo de Bondes Santa Teresa, Mercado das Flores).
4. 1913 – Faculdade de Medicina; Centro de Saúde do Estado.
5. 1915 – Forno de incineração de lixo.
6. 1919 – América Futebol Clube.
7. 1937 – Prolongamento da Rua Pernambuco.
8. 1949 – Teatro Francisco Nunes.
9. 1954 – Colégio Imaco.
10. 1966 – Orquidário Municipal.
11. 1971 – Palácio das Artes.

outras providências (PBH, 2012). O Mercado das Flores, que era situado na esquina entre a Avenida Afonso Pena e a Rua da Bahia, foi construído em 1920, inicialmente para abrigar a Estação dos Bondes, e fechado em agosto de 2017 para obras de revitalização, que até hoje não foram concluídas. No local, funcionavam um centro de atendimento ao turista da Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte (Belotur), um posto de vendas de ingressos do Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais (Sinparc) e a tradicional floricultura Flora Rosa, que funcionou no local por 42 anos, 24 horas por dia (OLIVEIRA, 2018; PIRES, 2018).

O parque, ao longo de sua existência, tem sofrido apropriações e alterações, conforme as próprias mudanças da cidade. A partir da década de 1940, foi tido como um local perigoso e abandonado, o que levou a prefeitura, na gestão de Américo Renné Giannetti[8] – que durou de 1951 a 1954 –, a propor mudanças em seu interior. No início de seu mandato, em 1951, ele se empenhou em reverter a situação do parque, convidando

8. “Paisagista, arquiteto, desenhista, pintor, gravador, litógrafo, escultor, tapeceiro, ceramista, designer de jóias, decorador [...]” brasileiro, responsável por diversos projetos paisagísticos no Brasil e no mundo. Em Belo Horizonte, cidade de interesse deste estudo, foi responsável, dentre outros, pelos jardins do *Conjunto da Pampulha* (Belo Horizonte, 1942-1945), um dos principais pontos turísticos da cidade e patrimônio cultural da humanidade pela UNESCO. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Burle Marx. 2019. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1461/burle-marx. Acesso em: 14 jun. 2019.

9. Américo Renné Giannetti, empresário e prefeito da cidade de Belo Horizonte entre os anos de 1951 e 1954, identificou a necessidade de primeira reforma, que ocorreu durante sua gestão. Por tal motivo, teve, após sua morte, seu nome dado ao parque municipal, que até então era tido como um local mal frequentado e perigoso. A situação foi revertida após a sua primeira revitalização (GALERA; GARCIA, 2017).

10. Demolido em 2013. No lugar da antiga construção, há o projeto do Arquiteto Gustavo Penna para a construção de um espaço multiuso, cuja obra foi iniciada em abril de 2013 e, em seguida, paralisada. Fonte: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/08/23/interna_gerais,438487/obras-estao-paradas-apos-demolicao-do-imaco-no-parque-municipal-de-bh.shtml. Acesso em: 17 out. 2019.

Roberto Burle Marx[9] (1909-1994) para realizar o seu primeiro projeto de reforma. Entre as recomendações de Burle Marx, estava a de proibir qualquer nova construção em seu interior, o que não foi obedecido, tendo em vista a construção da Escola Técnica de Comércio Municipal, posteriormente Colégio Imaco,[10] em 1954, e do Palácio das Artes, em 1971, cujo projeto original foi de Oscar Niemeyer (GALERA; GARCIA, 2017; PBH, 2012).

Na primeira reforma do parque, foi feito o "tratamento da água, recuperação dos jardins, asfaltamento das alamedas, implantação de uma fonte luminosa e uma concha acústica para apresentação de concertos ao ar livre" (PBH, 2012).

Em 1975, o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG) realizou o tombamento de todo seu conjunto arquitetônico e paisagístico (PBH, 2012), de modo a garantir a preservação de bens materiais e imateriais aos quais é atribuído valor cultural (RABELLO, 2009) e que façam referência à identidade, à ação e à memória de diversos grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem "os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico" (BRASIL, 1988).

A segunda reforma no parque aconteceu entre os anos de 1989 e 1992, portanto, já na vigência dos dispositivos de tombamento, em convênio firmado entre prefeitura de Belo Horizonte e a empresa Vale do Rio Doce (PBH, 2012). Nessa segunda reforma, foram instalados no interior do Parque Municipal uma pista de caminhada, aparelhos de ginástica, novas espécies de árvores foram plantadas, foi instalada a irrigação e as alamedas foram repavimentadas, além de terem sido também construídas guaritas nas entradas do parque. Essa reforma será estudada adiante, de forma mais detalhada, em relação à atuação de designers paisagistas em sua realização (GALERA; GARCIA, 2017; PENNA, 2019).

Em 2006, novas obras foram realizadas no Parque Municipal de Belo Horizonte para adequá-lo à acessibilidade. Nessa oportunidade, também foram reformados a pista de caminhada e os banheiros, bem como as edificações internas foram pintadas, foram plantadas diversas mudas e foi instalado um projeto de controle de pragas (PBH, 2012). Os gradis foram recuperados e foram colocadas telas na parte da Avenida Afonso Pena para diminuir o lixo que transpunha o gradil do parque aos domingos de feira. A feira de artesanato

foi remanejada para a avenida à época da revitalização da Praça da Liberdade, que aconteceu paralelamente à do parque (PENNA, 2019).

O Parque Municipal Américo Renné Giannetti é reconhecido pela população por ser um local turístico, ponto de encontro e lazer dos habitantes de Belo Horizonte e sua região metropolitana. Medeiros e demais autores (2012), em estudo que buscou fazer uma reflexão a respeito da percepção de frequentadores de dois parques municipais de Belo Horizonte, entre eles o Américo Renné Giannnetti, demonstrou que a frequência dos entrevistados ao parque por ano é alta (cerca de 40% dos entrevistados visita o parque mais de quatro vezes ao ano), e seus motivos variam, desde a necessidade de maior contato com a natureza até a busca de tranquilidade e a fuga do "caos e da desordem" urbana. A característica mais marcante, segundo os autores, que levam as pessoas a frequentarem o espaço, é ser ele um ponto de encontro para a família e para os amigos, além de ser um local de contato com a natureza. Para os autores, essa afirmação se justifica devido à localização central do parque, que o torna acessível à população, além da existência de brinquedos com preços acessíveis, o que o torna atrativo à população adulta e infantil. Cortar caminho pelo interior do parque é bastante comum, devido à sua localização, entre vias principais da cidade de grande circulação, e às calçadas externas que abrigam uma variedade de pontos de ônibus. Diversas pessoas, como um jardineiro entrevistado pela PBH (2012), relataram que passavam pelo parque de vez em quando porque "achavam bonito" ou como um ajudante de manutenção, torcedor do Clube Atlético Mineiro, que passa pelo coreto do parque e visita o monumento de criação de seu time de futebol, de 1908. Outras ainda utilizam do espaço para praticar esportes, como jogar futebol em suas quadras e para relaxar (PBH, 2012).

Todos esses depoimentos demonstram o quanto o parque faz parte do dia-a-dia e da memória do belorizontino de diferentes gerações, além de enfatizar sua importância ambiental para a cidade. Para concluir, Galera e Garcia (2017, p. 16) defendem que o Parque Municipal Américo Renné Giannetti, "por meio de sua história constitui-se em um marco referencial que detém a memória e a identidade da cidade. Ressalte-se que só é passível de memória aquilo que se transformou e

que, portanto, sugere a lembrança, a memória da identidade de ontem".

A SEGUNDA REFORMA DO PARQUE MUNICIPAL AMÉRICO RENNÉ GIANNETTI

Em 19 de junho de 1989, foi realizado pela prefeitura o Concurso Nacional para Reestruturação do Centro de Belo Horizonte – denominado "BH – Centro". Esse concurso, feito na gestão de Pimenta da Veiga[11] (1989-1990), teve como objetivo elaborar diretrizes, proposições urbanísticas, legislativas, institucionais e financeiras visando a reorganização e melhoria ambiental do centro" (PENNA et al., 1992, p. 112). A comissão organizadora era composta por órgãos e entidades que representavam os diversos setores da sociedade, como órgãos da administração direta, entidades da administração indireta e representantes de camadas sociais, como o Clube de Diretores Lojistas (CDL), a Central Única dos Trabalhadores (CUT) e o Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) (PENNA et al., 1992).

Quatro meses após a abertura do concurso, 27 equipes entregaram seus estudos e projetos para a comissão julgadora, e, no dia 09 de novembro de 1989, três escritórios foram contemplados para desenvolver os projetos que nortearam as reformas da área central da cidade, entre eles o escritório Baptista e Schmidt Arquitetura e Urbanismo Ltda., que ficou responsável pela reforma da Avenida Afonso Pena, da rodoviária até a Praça Benjamim Guimarães, incluída a reestruturação de parte da Avenida Amazonas, reformas na Igreja São José e revitalização do Parque Municipal Américo Renné Giannetti (AMORIM, 1993; BAPTISTA, 1997; PENNA et al., 1992; TANURE, 1991).

Após a compatibilização de projetos entre as equipes ganhadoras, iniciada em fevereiro de 1990, em setembro de 1990, o escritório Baptista e Schmidt Arquitetura e Urbanismo Ltda. foi contratado para realizar o "Projeto Parque Municipal – reestruturação e valorização", conforme equipe listada na Figura 4 (PENNA et al., 1992).

Baptista (1997, p. 31) determina que, em relação ao Parque Municipal,

> O projeto incluiu, além das intervenções físicas de infraestrutura: a recuperação arquitetônica de elementos característicos da época;

11. Pimenta da Veiga foi advogado por formação, mas possuiu longeva carreira política. "Em 1988 o então deputado federal Pimenta da Veiga licenciou-se do mandato na Câmara para disputar a prefeitura de Belo Horizonte na eleição de outubro, pela legenda do PSDB em coligação com o PL, com o Partido Democrático Trabalhista (PDT), Partido Comunista Brasileiro (PCB) e Partido Comunista do Brasil (PCdoB). Em abril de 1990, renunciou ao mandato na prefeitura de Belo Horizonte para candidatar-se ao governo de Minas Gerais na eleição de outubro, na qual foi derrotado no primeiro turno pelo ex-governador Hélio Garcia, candidato do Partido das Reformas Sociais (PRS). Fonte: http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/joao-pimenta-da-veiga-filho. Acesso em: 12 jun. 2019.

FICHA TÉCNICA

ESCRITÓRIO
Baptista & Schmidt
Arquitetura e Urbanismo Ltda.

COORDENAÇÃO / EQUIPE
Ana Maria Schmidt
Maria Elisa Baptista
Ricardo Samuel de Lana

ARQUITETURA
Ana Maria Schmidt
Carlos Roberto Noronha
Cláudia Damasceno Fonseca
David Allen Peterson
Flávio Campos Grillo
Marco Flávio Magalhães Mattos
Maria Elisa Baptista
Pio de Miranda Cabral Neto
Ruth Maria Pires Altoé
Sandra Lemos Coelho
Silvana Eunápio Borges de Paula

PESQUISA HISTÓRICA
Alícia Duarte Penna
Maria Angélica Melendi (Piti)
Maria Guiomar da Cunha Frota

LEGISLAÇÃO
José Rubens Costa

PROJETO DE GESTÃO
João Gabriel Teixera
Leonardo Barci Castriota

PROGRAMAÇÃO VISUAL
Marcílio Godoi
Paulo Schmidt

ILUMINAÇÃO
Leonardo Prates Dias Coelho

HIDRÁULICA
Maria Lúcia Lira de Oliveira
He Projetos

CÁLCULO ESTRUTURAL
Ronaldo Alves Rodrigues

COORDENAÇÃO DO ACOMPANHAMENTO DA OBRA
Maria Elisa Baptista

QUALIDADE DAS ÁGUAS
ECOLAB
(Monitorização Ambiental)

LEVANTAMENTO DA FAUNA
Brandt Meio Ambiente

PAISAGISMO
Coord. Ricardo Samuel de Lana
Ana Maria Wagner
Mara Penna

DRENAGEM E IRRIGAÇÃO
Alberto Baeta Nunes

Figura 4: equipe do escritório Baptista e Schmidt responsável pela reforma do Parque Municipal Américo Renné Giannetti (1990-1992).
Fonte: Amorim (1993, p. 23).

a recuperação paisagística, tendo como parâmetro a liberação de visuais em profundidade, principalmente na proximidade dos lagos e a partir de mirantes; a recuperação e valorização de pontos de traçado urbanístico, como interseções de caminhos, alamedas, largos e acessos, através de tratamento de pisos, fazendo inserções no asfalto com pedra, paralelepípedos e concreto pigmentado.

Na gestão de Eduardo Azeredo[12] (1990-1992), no final do ano de 1991, foram iniciadas as negociações com a Companhia Vale do Rio Doce, estatal à época, para copatrocinar a obra, juntamente com suas subsidiárias Florestas Rio Doce S.A. e Celulose Nipo-Brasileira S.A. (CENIBRA). O convênio com a empresa foi assinado em fevereiro de 1992, no interior do Teatro Francisco Nunes, e a data de 12 de dezembro daquele

12. Engenheiro mecânico por formação e político, assumiu o cargo de prefeito de Belo Horizonte entre abril de 1990 e dezembro de 1992, com a renúncia de Pimenta da Veiga para candidatar-se ao governo do estado em outubro de 1990. Já foi governador do Estado de Minas Gerais (1995-1998), senador por Minas Gerais (2003-2011) e deputado federal (2011-2014). Fonte: http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/eduardo-brandao-de-azeredo. Acesso em: 12 jun. 2019.

ano foi fixada para reinaugurar o Parque (Figura 5), o aniversário da cidade (PENNA et al., 1992; AMORIM, 1993).

Figura 5: anúncio da empresa patrocinadora da obra com data da inauguração do Parque Municipal Américo Renné Giannetti, após a reforma.

Fonte: Amorim (1993, p. 20-21).

Todas as informações obtidas em fontes documentais foram reafirmadas pelas duas designers paisagistas que participaram da reforma do Parque Municipal Américo Renné Giannetti, Araujo (2019) e Penna (2019), em entrevistas realizadas em maio de 2019, na cidade de Belo Horizonte.

A primeira designer foi Mara Galupo de Paula Penna, que se formou em Decoração pela Fundação Universidade Mineira de Arte (FUMA) em 1976. Durante a graduação, foi monitora da disciplina de paisagismo e, depois de formada, foi chamada para substituir a professora que entrou de licença maternidade em 1977. Desde então, continuou como professora da Escola de Design, aposentando-se em março de 2019 (PENNA, 2019).

A outra designer foi Maria Antonieta Pato Gomes Araujo, formada em 1975, também em Decoração pela FUMA. Começou a vida profissional como professora de paisagismo na mesma instituição, em 1976, enquanto dividia o tempo de vida docente com a experiência prática de trabalho em uma floricultura da cidade de Belo Horizonte. Deixou a sala de aula em 2007, quando se aposentou (ARAUJO, 2019).

Ambas mantiveram, juntas, paralelamente ao trabalho como professoras, um escritório de paisagismo e, por

meio dele, tiveram a oportunidade de ingressar no projeto BH-Centro, tendo em vista a necessidade de pessoal especializado para trabalhar o aspecto paisagístico do parque durante a sua segunda reforma (ARAUJO, 2019; PENNA, 2019).

> O escritório Baptista e Schmidt ganhou o projeto no concurso BH Centro. Para a inscrição no concurso havia enviado os nomes dos participantes da equipe, dentre eles Ricardo Lana como paisagista. Com o início do projeto, chegou-se à conclusão da necessidade de fazer o levantamento da vegetação e Ricardo sozinho não conseguiria. Como tinham amizade com outro arquiteto, Carlos Alberto, pediram a ele indicação de alguém para integrar a equipe. Ele conhecia a Ana Wagner, arquiteta e paisagista também, trabalhava comigo e com a Antonieta, e ele a indicou. Ela então formou sua equipe: Ana, Antonieta e eu. Fomos ao escritório Batista & Smith, nos conhecemos todos, e começamos a trabalhar naquela semana, fazendo o levantamento e diagnóstico da vegetação do parque (PENNA, 2019).

Araujo (2019) afirmou que teve pouca participação no projeto do parque, pois seu filho tinha acabado de nascer e ela estava muito comprometida com o bebê. Mesmo assim, participou da primeira fase de contato e apresentação de proposta para o escritório Baptista e Schmidt do trabalho que prestariam ao escritório e da fase de levantamento da situação da vegetação do Parque.

Interessante ressaltar, em relação ao trabalho das designers, que elas foram contratadas por um cliente (Escritório Baptista e Schmidt) para trabalhar em um ambiente cujos usuários eram os funcionários do Parque Municipal e a população da cidade. De forma diversa do que em geral ocorre em projetos de interiores, quando o cliente, em grande parte dos casos, é o próprio usuário final do projeto (OLIVEIRA, 2016). Nesse tipo de projeto paisagístico, desenvolvido para ambientes públicos, a complexidade da relação entre designer e usuário é ainda maior, acrescentando-se ao fato de que o Parque Municipal é um local de grande simbolismo e valor histórico para os habitantes da cidade (MEDEIROS et al., 2012).

A complexidade é, conforme Da Luz (2018), um dos diferenciais que tornam o pensamento do projetista tão diverso do pensamento de profissionais que atuam em áreas

científicas do saber. Normalmente, estes agem de forma analítica, enquanto aquele age predominantemente de maneira sintética, atuando em situações não delimitadas e em contato com problemas sociais, os quais estão bastante distantes da realidade das ciências exatas. Outro fator interessante que diferencia a forma de pensar de designers e profissionais de ciências exatas é o fato de o projeto ser sempre contextualizado, fazendo com que seu conteúdo e resultado se alterem significativamente, praticamente impossibilitando a repetibilidade de resultados, tão almejada nas ciências exatas e, na maioria das vezes, não desejada no design.

Para Da Luz (2018, p. 43), "a habilidade do pensamento de design em se reposicionar conceitualmente, estabelecendo novas relações entre as coisas, ações, pensamentos e signos é o que habilita o design a ser uma arte liberal e não somente uma especialização técnica e profissionalizante". Afirma Lawson (2005) que a solução dos problemas projetuais, porém, muitas vezes não está no design, e o designer, após a imersão em seu contexto, deve sugerir soluções em outro campo de estudo, o que faz com que a interdisciplinaridade seja um fator preponderante e caracterizador desse campo de trabalho.

As técnicas de projeto das ciências sociais aplicadas, como a antropologia, por exemplo, contribuem para que, mesmo de forma rápida, possam ser entendidos os símbolos, ritos, valores e tradições daquele local em que o projeto está inserido (CARDOSO; ARAUJO, 2018; LAWSON, 2005; SOUZA et al., 2018). Da mesma forma, as técnicas do design centradas no ser humano também são muito úteis nesse caso, pois consideram, para projetar, não apenas o usuário final em si, mas todos aqueles que de alguma forma estão envolvidos na relação entre usuário e produto, a quem os autores denominam *stakeholders* (HARADA et al., 2016).

O trabalho do designer, portanto, é sempre contextualizado em relação aos usuários e demais *stakeholders*, além de levar em conta a história do local a ser trabalhado. É imprescindível que o projeto se desenvolva em etapas metodológicas, para que seus resultados sejam, de fato, reflexo do desejo dos usuários finais e construídos de forma sintética para que seja o melhor possível para aquele contexto social. Da Luz (2018) afirma que o surgimento de metodologias de design aconteceu em meio à tentativa de cientificizar essa área do saber em um contexto de padronização e industrialização crescentes

na década de 1960. No entanto, após analisar as metodologias clássicas em design, o autor chega à conclusão de que não é possível existir uma metodologia que seja totalmente linear, visto que, ao longo do processo, *feedbacks* ocorrem e desconsiderá-los quebra a estrutura de análise-síntese-avaliação do método de resolução de problemas em design.

Para efeitos didáticos, porém, é possível sistematizar e dividir as etapas projetuais, como fez Penna (2019) durante a entrevista com o projeto de reforma do parque, em três fases. A primeira foi levantamento e diagnostico das espécies vegetais, etapa na qual contaram com a participação de um botânico como consultor, José Luiz Pedersolli, que, à época, trabalhava na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A segunda fase foi o projeto, da qual participaram Ricardo Lana, Ana Wagner, Mara Penna e Antonieta Araujo, porém Antonieta, como ela mesmo confirma na entrevista, e Ricardo Lana não participaram até o final dessa etapa. A terceira fase foi a execução, na qual estavam envolvidas Ana Wagner e Mara Penna. Inicialmente, a equipe de designers realizava o levantamento que era repassado para Ricardo Lana. Após sua saída, tratavam diretamente com o escritório Baptista e Schmidt, pois, a partir daí, Ana Wagner e Mara Penna assumiram a responsabilidade tanto pelo projeto quanto pela execução.

Penna (2019) relata que, durante a primeira fase do projeto, foi inicialmente feito o levantamento da vegetação arbórea, e, depois, o da vegetação ornamental (Figura 6). Esse levantamento foi, então, enviado para a Secretaria de Parques e Jardins da cidade de Belo Horizonte (Figura 7), que não concordou com a supressão de todas as espécies indicadas como comprometidas pelas paisagistas e pelo botânico. Foram suprimidas apenas as árvores cujo corte foi aprovado pela prefeitura. Como comprovação do trabalho sério que foi desenvolvido, porém, muitas das árvores indicadas no levantamento das paisagistas que não foram suprimidas caíram naturalmente ao longo da obra, causando danos materiais, como uma árvore que caiu sobre um carro em frente ao Instituto de previdência dos Servidores do Estado de Minas Gerais (IPSEMG). Esse fato deu mais credibilidade à equipe frente à prefeitura, somado ao relatório feito pelo botânico José Luiz Pedersolli entregue à Secretaria de Parques e Jardins, detalhando as bases técnicas e os critérios que

pautaram o trabalho. Só depois disso a prefeitura concordou com a execução conforme o levantamento.

No desenrolar da segunda fase, a prefeitura já estava em negociação com a Companhia Vale do Rio Doce (CVRD) para financiar a execução da reforma. Segundo Penna (2019), na época, quando o concurso foi realizado, não se sabia quem realizaria a obra e nem com que dinheiro. A prefeitura buscava convênios e parcerias com o setor privado para a concretização do projeto BH-Centro. Quando o convênio com a Vale foi firmado,

> [...] para concluir o orçamento do projeto e viabilizar o convênio com a Companhia Vale do Rio Doce, a Floresta Rio Doce, subsidiária da CVRD, enviou um engenheiro florestal, Renato Moraes de Jesus, gerente da Reserva Florestal de Linhares/ES, para estudar a possibilidade da execução do paisagismo ser realizada pela Floresta Rio Doce. E, só de olhar o projeto, ele fez o orçamento da obra, incluídas as mudas, a mão-de-obra e a irrigação. Terminado o projeto, tinha acabado nossa participação no parque (PENNA, 2019).

Figura 6: à esquerda, Diagnósticos dos canteiros e da vegetação do parque, realizado pelas paisagistas durante a etapa de levantamento do projeto.

Figura 7: à direita, Planta de supressão e poda de espécies arbóreas do Parque, após levantamento das paisagistas.

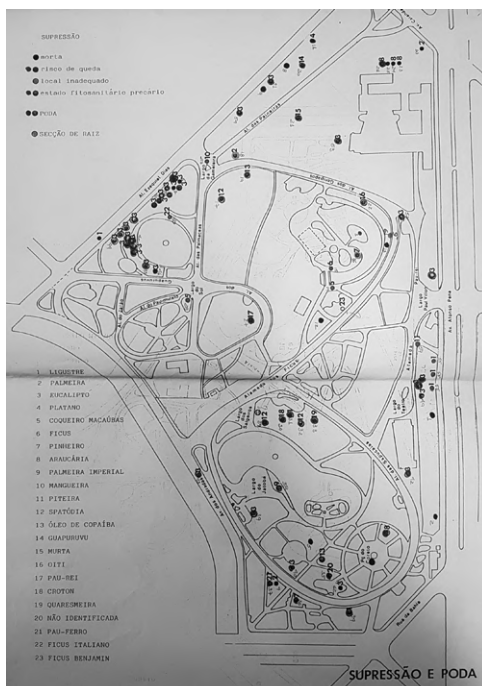
Fonte: acervo particular de Penna, datado de 1990.

Penna (2019) relata que o gerente da Floresta Rio Doce entregou para a equipe um documento (Figura 8), que consistia em uma listagem de todas as espécies arbóreas produzidas no viveiro de Linhares/ES. Então, em parte do projeto, as paisagistas optaram por trabalhar com as espécies listadas, inclusive para baratear o custo da execução da obra para a empresa parceira da prefeitura.

Figura 8: listagem exemplificativa das espécies disponíveis em viveiro da Floresta Rio Doce entregue às paisagistas.

Fonte: acervo particular de Penna, datado de 1993.

Florestas Rio Doce S.A.

RESERVA FLORESTAL DE LINHARES

COMPANHIA VALE DO RIO DOCE

Adm. Florestas Rio Doce SA.

FLORISTICA DAS ESPECIES ARBOREAS OCORRENTES NA RFCVRD

ORDENADA POR NOME VULGAR

3ºa. aproximação
Janeiro, 1993

Florestas Rio Doce S.A.

FLORISTICA DAS ESPECIES ARBOREAS

COD	NOME VULGAR	NOME CIENTIFICO	FAMILIA
522	Abiu da mata	?	SAPOTACEAE
001	Abiurana	Micropholis rigida (Mart.) Radlk.	SAPOTACEAE
004	Acarana	Thyrsodium schomburgkianum Benth.	ANACARDIACEAE
002	Acá	Ecclinusa ramiflora Mart.	SAPOTACEAE
003	Acá preto	Pouteria caeloматica Rossini	SAPOTACEAE
005	Acoita cavalo	Luehea mediterranea (Vell.) Angely	TILIACEAE
465	Adair	Gomidesia aff. wildenowiana	MYRTACEAE
006	Aderne	Astronium graveolens Jacq.	ANACARDIACEAE
007	Agoniada	Himatanthus bracteatus (A.DC.) Woods.	APOCYNACEAE
500	Agua fria	Exellodendron gracile (Schott) Benth.	CHRYSOBALANACEAE
444	Aguirre	Vismia ferruginea HBK	GUTTIFERAE
458	Agustinho	Xilosma sp.	FLACOURTIACEAE
008	Algodão da mata	Guazuma crinita Mart.	TILIACEAE
009	Algodoeiro	Pavonia calyculosa St.-Hilaire & Naudin	MALVACEAE
544	Alicria do rego	Leucothoe revoluta	ERICACEAE
287	Amarelão	Senna multijuga (Rich.)var.lindleyana (Gardner) Irwin & Barneby	LEG. CAESALPINIOIDEAE
378	Amarradinha	Mouriri arborea Gardner	MELASTOMATACEAE
388	Amendoeira da mata	Terminalia glabrescens Mart.	COMBRETACEAE
010	Amendoim	?	URTICACEAE
011	Amescla	Trattinnickia burserifolia Mart.	BURSERACEAE
012	Amescla branca	Protium sp.	BURSERACEAE
565	Amescla de cheiro	Protium aracouchini (Aublet) Marchand	BURSERACEAE
523	Amescla preta	Pseudima frutescens Aubl.	SAPINDACEAE
386	Amescla tapina	Trattinnickia glaziovii Swart	BURSERACEAE
389	Amor da mata	Eugenia velutina Berg.	MYRTACEAE
013	Anete	Kielmeyera occhioniana Saddi	GUTTIFERAE
016	Angelim amargoso	Vataireopsis araroba (Aguiar) Ducke	LEG. FABOIDEAE
374	Angelim aracuí	Vatairea heteroptera (Fr. All.) Ducke	LEG. FABOIDEAE
017	Angelim côco	Andira fraxinifolia Benth.	LEG. FABOIDEAE
390	Angelim de morcego	Andira nitida Mart. ex Benth.	LEG. FABOIDEAE
018	Angelim ferro	Poecilanthe falcata (Vell.) Heringer	LEG. FABOIDEAE
019	Angelim mirim	Hymenolobium alagoanum Ducke var. parvifolium Lima	LEG. FABOIDEAE
020	Angelim pedra	Andira ormosioides Benth.	LEG. FABOIDEAE
021	Angelim roxo	Andira legalis (Vell.) Toledo	LEG. FABOIDEAE
014	Angélica	Vochysia tucanorum Mart.	VOCHYSIACEAE
015	Angélica do brejo	Vochysia acuminata Bongard	VOCHYSIACEAE
022	Angico branco	Senna multijuga (Rich.) subsp. multijuga	LEG. CAESALPINIOIDEAE
023	Angico preto	Acacia glomerosa Benth.	LEG. MIMOSOIDEAE
024	Angico rosa	Pseudopiptadenia contorta (DC.) G.P. Lewis & M.P. Lima	LEG. MIMOSOIDEAE
025	Angico vermelho	Parapiptadenia pterosperma (Benth.) Brenan	LEG. MIMOSOIDEAE
308	Apui	Ficus nymphaeifolia Mill.	MORACEAE
553	Araca birro	Eugenia adstringens Camb.	MYRTACEAE
420	Araca castanho	Myrcia multiflora(Lam.) DC. var. glaucescens forma ovalifolia L.	MYRTACEAE
562	Araca mulato	Myrcia riodocensis Barroso et Peixoto	MYRTACEAE
026	Aracatí	Marlierea grandifolia Berg.	MYRTACEAE
034	Araçarana	Marlierea sp.	MYRTACEAE
035	Araçatiba	Myrcia multiflora (Lam.) DC. var. glaucescens Forma glaucescens	MYRTACEAE
036	Araçatuba	Eugenia sulcata Spring. ex Martins	MYRTACEAE
027	Araçá	Eugenia involucrata DC.	MYRTACEAE
028	Araçá branco	Myrcia lineata (Berg.) Barroso	MYRTACEAE
029	Araçá coco	Marlierea obscura Berg.	MYRTACEAE
377	Araçá coelho	Marlierea sucrei Barroso et Peixoto	MYRTACEAE

Nesse ínterim, a prefeitura de Belo Horizonte contratou o escritório Baptista e Schmidt como fiscal da obra, uma vez que a CVRD era a responsável pela execução dos trabalhos, mas a prefeitura precisava de pessoas para verificar a execução. O escritório era responsável pela parte de arquitetura e sentiram a necessidade de contratar alguém para a parte de paisagismo. Foi quando Mara Penna e Ana Wagner entraram novamente no projeto. Penna (2019) relata que, nesse momento, Araujo (2019) já havia saído da equipe, de forma que somente ela participou das três fases: do levantamento, do projeto e da execução da obra.

Em relação ao tombamento do parque, Penna (2019) destaca que não houve nenhum empecilho à revitalização do paisagismo, visto que não havia, à época, tombamento da vegetação, apenas do perímetro do parque. Araujo (2019), porém, afirma que "um espaço tombado sempre será tratado de outra forma, com outro cuidado". Dessa forma, apesar de não haver diretrizes específicas relacionadas ao tombamento para direcionar a sua atuação, houve a preocupação da equipe, tanto de arquitetos quanto de paisagistas, em não agir de forma irresponsável e alheia à história do parque. Um exemplo foi o coreto, em que, durante o restauro, os arquitetos fizeram a opção por voltar ao seu projeto anterior, inclusive dos jardins ao seu redor, com os desenhos que lembravam os jardins franceses, visto que estavam muito degradados e quase já não havia mais o formato inicial da época de sua instalação. "O parque estava um lixo! A área do parque próxima à Rua da Bahia, descendo do Mercado das Flores até a Serraria Souza Pinto, estava um caos! Do piso aos bancos e toda vegetação estava um horror!" (PENNA, 2019).

Penna (2019) relata que muitos problemas aconteceram durante a execução da obra: funcionários da prefeitura que queriam que a obra fosse realizada de maneira diferente da do projeto e pessoal de dentro do parque que trabalhava nos brinquedos:

> Até eles entenderem que eles não eram donos do parque foi difícil! [...] Foi o último espaço do parque que foi recuperado. Era tratada como área particular de uma pessoa, que cobrava dos profissionais autônomos, como fotógrafos, donos dos burrinhos, que trabalhavam dentro do parque, emprestava dinheiro e cobrava dos funcionários da PBH com juros altos, uma espécie de agiota. E eles ficavam de olho no que a gente estava fazendo ali por perto durante a realização do levantamento. Mas acho que eles pensavam que a gente era doido, também (risos), porque lá tinha muito doido. Então não mexiam com a gente. E a gente ficava olhando para o céu tentando reconhecer as árvores, isso parecia coisa de maluco! Mas a gente soube de muita coisa complicada lá dentro! Nós moramos no parque durante mais de ano! Quantas vezes já fui dar aula na Escola[13] toda suja de barro e poeira! Faz parte! (PENNA, 2019).

13. Escola de Design da UEMG.

Penna (2019) afirma que, mesmo que a reinauguração do parque tenha acontecido na data determinada, em 12 de dezembro de 1992, as obras não haviam sido completamente concluídas e continuaram até fevereiro de 1993, já na gestão do prefeito Patrus Ananias[14].

Muitas foram as intervenções realizadas na restauração do parque: o piso foi todo refeito, o coreto foi restaurado, foram feitas também algumas marcações no piso, sem muita grandiosidade, mas com elementos estéticos importantes para diminuir o valor gasto na reforma, porque o preço da obra foi considerável. Nessa época, estava ocorrendo de forma concomitante a reforma das calçadas da Avenida Afonso Pena, desde a Praça Tiradentes até a rodoviária, e foi nessa época também que os portões da Avenida dos Andradas foram instalados no Parque Municipal. Toda a iluminação do parque foi recuperada. O projeto de irrigação foi realizado. Para cada uma dessas intervenções, havia uma equipe destinada, sendo o escritório Baptista e Schmidt o responsável pela execução de projetos e coordenação de todas as equipes.

O papel do design nesse projeto, portanto, foi apenas o paisagismo, visto que as demais intervenções foram do projeto de arquitetura. Para Penna (2019), porém, a mentalidade projetual do design teve influência na forma como aconteceu o andamento dos trabalhos.

> A forma como a gente trabalha é muito diferente da forma como outras profissões trabalham. E foi através da metodologia de trabalho do design que tive a oportunidade de ir trabalhar com o chefe da Floresta Rio Doce em outros projetos. Quer dizer, ele reconheceu o meu trabalho, como designer, e me levou para fora. Eu fui, para você ter uma ideia, depois do parque, fiquei um mês na Amazônia trabalhando, eu trabalhei com ele em Salvador, em Tubarão, aqui em Minas também, em projetos de recuperação de áreas degradadas. Logo depois do parque, fizemos a arborização de Porto Seguro e eu fui por causa do trabalho que desenvolvemos aqui (PENNA, 2019).

A entrevistada Araujo (2019) destaca que é interessante o fato de eles terem chamado designers para participar do projeto: "acho que eles perceberam que nós tínhamos um embasamento, um conhecimento maior que os arquitetos da parte de vegetação". Essa informação pode ser corroborada pela vasta

14. Patrus Ananias (nascido em 1952) é advogado e político brasileiro, filiado ao Partido dos Trabalhadores (PT). Atualmente, é deputado federal pelo estado de Minas Gerais, mas já ocupou diversos cargos políticos, inclusive a prefeitura de Belo Horizonte, entre os anos de 1993 e 1997. Disponível em: https://www.camara.leg.br/deputados/74160/biografia. Acesso em: 17 out. 2019.

carga horária dedicada ao paisagismo na Escola de Design da UEMG, desde os tempos de FUMA (BAHIA, 2017; OZANAN, 2005), o que nos dias atuais corresponde a 192 horas-aula ou a 27% da carga horária total referente à prática projetual no curso de Design de Ambientes (UEMG, 2018).

Araujo (2019) afirma que a equipe responsável ainda não tinha a percepção sobre a facilidade do designer de trabalhar em equipe e de sua mentalidade projetual e acredita que elas, enquanto designers e paisagistas, foram chamadas estritamente pelo conhecimento que tinham de vegetação.

> Não significa que a gente não podia ter feito a outra parte também, de pavimentação, projetos de mobiliário, iluminação, etc., como fizemos de outros espaços muito grandes. Mara e eu trabalhamos juntas, por exemplo, na recuperação de uma área degradada por uma mineradora em Araxá, que foi um projeto, assim, enorme, importantíssimo, e lá a gente fez tudo: todo o planejamento de circulação, de espaços de convivência, a gente fez tudo! (ARAUJO, 2019).

Ou seja, as designers eram habilitadas, mas, no caso específico do Parque Municipal Américo Renné Giannetti, foram contratadas para trabalhar apenas com a parte de vegetação.

Lawson (2005) afirma que o processo projetual, de maneira geral, é vário, e não se pode exigir de projetistas de áreas distintas, nem dos de áreas correlatas, como o design de ambientes e a arquitetura, que projetem de forma semelhante ou que apresentem a mesma solução para uma mesma demanda. Para o autor, o processo projetual exige – além de especialização, imaginação visual e capacidades específicas – habilidades para entender problemas que muitas vezes os próprios usuários têm dificuldade de descrever e dar a eles a melhor solução possível. Afirma o autor sobre o design de interiores, o paisagismo e a arquitetura, que:

> os projetistas desses campos geram objetos ou lugares que podem ter grande impacto sobre a qualidade de vida de muita gente. Os erros podem causar inconveniências graves e custos elevados, e podem até mesmo ser perigosos. Por outro lado, projetos muito bons podem se aproximar do poder que as artes plásticas e a música têm de elevar o espírito e enriquecer a vida (LAWSON, 2005, p. 5, tradução nossa).

Araujo (2019) afirma que, quando se formou na FUMA, em 1975, começou a trabalhar em uma grande e conceituada floricultura da cidade de Belo Horizonte. Essa experiência com as espécies abriu as portas para que fosse convidada a lecionar a disciplina de paisagismo na escola. Até então, o paisagismo era mais ligado à composição de ambientes, uma espécie de "acessório" da arquitetura, e a parte de vegetação ficava completamente relegada a segundo plano.

Como Araujo adquiriu essa experiência profissional relativa ao conhecimento das espécies, tentou aplicar esse conhecimento e implantá-lo na disciplina de paisagismo da FUMA, sendo este um dos diferenciais em relação aos cursos de arquitetura, que não têm esse tipo de aprofundamento em relação às espécies vegetais. Penna (2019) e Araujo (2019) foram as responsáveis por implantar esse tipo de abordagem no paisagismo no curso da FUMA, uma vez que os professores de Antonieta Araujo foram, em sua maioria, arquitetos que faziam questão de direcionar o curso para os elementos construtivos e deixavam a vegetação como algo sem importância no projeto. Mara Penna foi aluna de Antonieta Araujo e, quando assumiram a disciplina de paisagismo, tentaram reverter essa realidade. "É por isso, acredito, por esse conhecimento, fomos chamadas a participar do projeto [do parque], principalmente pelo conhecimento técnico da vegetação. Porque a parte de composição, dos espaços, tudo foi o escritório de arquitetura que desenvolveu" (ARAUJO, 2019).

Penna (2019) destacou a forma de trabalhar do designer, que, nessa época, já era interdisciplinar. A equipe da execução da obra era composta por duas paisagistas, Mara Penna e Ana Wagner, arquiteta que inclusive foi aluna de Antonieta Araujo no INAP, curso técnico em paisagismo em Belo Horizonte; dois engenheiros agrônomos, sendo um deles da Floresta Rio Doce; uma engenheira florestal e um botânico. Em relação ao trabalho das designers, ela pontua que o chefe da Floresta Rio Doce:

> Ele ficou impressionado com a nossa facilidade para desenhar, de visualizar, de entender e, se necessário, fazer alterações no meio do caminho, que eu acho que os designers têm essa facilidade de entender dificuldades e fazer uma alteração necessária, porque os problemas vão aparecendo. Ainda mais em um parque muito grande, como aquele! (PENNA, 2019).

Como resultado do processo de revitalização, conclui Penna (2019) que o "o parque ficou muito bonito!".

Esse projeto do Parque Municipal Américo Renné Giannetti teve reflexos também no ensino do paisagismo na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Quando tiveram contato com os jardins do parque, que eram bens tombados, sentiram necessidade de mais informações sobre a questão das intervenções em áreas verdes do patrimônio histórico-artístico, principalmente sobre a preservação das áreas de entorno desses bens e dos próprios jardins tombados. Essa pesquisa foi executada no Centro de Pesquisa da Escola de Design da UEMG (CPqD), com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), sobre as condicionantes para preservação de jardins históricos, uma vez que não havia produção acadêmica em relação ao tema em questão, e acabou resultando em orientações para futuros trabalhos do tipo na área (PENNA, 2019).

DISCUSSÃO: O PAISAGISMO COMO INSTRUMENTO DE PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA DA PAISAGEM HISTÓRICA E CULTURAL DA CIDADE DE BELO HORIZONTE

Observa-se que o trabalho de revitalização do Parque Municipal teve grande importância para a memória e história da cidade, por ser o parque mais antigo, fundado antes mesmo da inauguração oficial de Belo Horizonte.

Por se encontrar em seu hipercentro, zona de adensamento urbano, com ruído, poeira e demais características que têm potencialidades para agravar os aspectos negativos da cidade, muitos belorizontinos frequentam o espaço, seja de passagem, seja como local de lazer, ou mesmo como fuga do estresse da cidade (MEDEIROS et al., 2012; PBH, 2018; RABÊLO, 2013). Diversos aspectos ao longo da pesquisa – históricos, sociais e culturais – demonstraram que ele representa a cultura e história da cidade. Assim, como reconhecimento de sua importância, sofreu tombamento pelo IEPHA-MG no ano de 1975, de modo que o poder público é responsável pela sua conservação (BRASIL, 1988; PBH, 2012).

Desde sua fundação, o Parque Municipal Américo Renné Giannetti sofreu diversos tipos de degradações, tanto pela perda de aproximadamente 2/3 de sua área original quanto pelo próprio uso que se fazia dele, levando a população da

cidade a identificá-lo como um local perigoso, inadequado para lazer e contemplação com a família. A manutenção do espaço, portanto, fazia-se premente, visto que a primeira reforma do espaço havia acontecido em 1951 (GALERA; GARCIA, 2017; PBH, 2012; PENNA et al., 1992).

A segunda reforma do parque ocorreu como parte de um projeto maior, de revitalização do centro da cidade, que abrangia reformas de diversas partes de Belo Horizonte que careciam de atenção do poder público. Com a realização de parcerias entre a prefeitura e empresas públicas e privadas, muitas dessas obras foram realizadas, tornando o centro da cidade um lugar mais organizado. Incluído nesse projeto, portanto, estava a segunda reforma do Parque Municipal, que ocorreu entre os anos de 1989 (ano da realização do Concurso BH-Centro) e 1993 (apesar de a inauguração oficial ter acontecido em dezembro de 1992, verificamos pelas entrevistas realizadas que as obras prosseguiram até o ano seguinte) (AMORIM, 1993; PENNA, 2019). A revitalização do Parque Municipal incluiu, além de intervenções na infraestrutura, a recuperação arquitetônica, do traçado urbanístico do parque e a paisagística (BAPTISTA, 1997).

A revitalização paisagística, portanto, foi um dos objetivos do projeto e teve papel preponderante na segunda reforma do Parque Municipal, tendo em vista que, mesmo que as ruas e elementos arquitetônicos fossem reformulados, não se obteria o impacto que alcançaram com a revitalização do espaço se a parte de paisagismo não fosse executada. A vegetação é parte essencial em um parque para o uso e apropriação do local pelas pessoas quando o que se busca é a reaproximação e a reconexão dos moradores das grandes cidades com a natureza (LOBODA; DE ANGELIS, 2005; TEIXEIRA, 2007).

Como visto, porém, é necessário conhecimento técnico e capacidade de entendimento interdisciplinar para que um trabalho desse porte seja realizado com a qualidade requerida. As designers paisagistas que participaram do projeto, desde a fase de levantamento até a fase de execução, conseguiram demonstrar como o design, com sua mentalidade projetual de solução de problemas, seu conhecimento técnico e sua visão sistêmica, contribuiu para que pudessem atuar de forma dinâmica e adequada, atingindo os objetivos almejados em todas as etapas do trabalho que se propuseram realizar na segunda reforma do Parque Municipal Américo Renné Giannetti

(ARAUJO, 2019; PENNA, 2019). Demonstraram também ter aplicado a metodologia projetual do design, que coloca o ser humano no centro dos processos, que respeita os valores histórico-culturais tanto dos usuários quanto do local onde o projeto é desenvolvido (CARDOSO; ARAUJO, 2018; HARADA et al., 2016; SOUZA et al., 2018).

As dificuldades relatadas ao longo das entrevistas foram superadas com trabalho árduo, interdisciplinar, organizado e orientado para uma finalidade específica: a conclusão das obras no tempo previsto. Tudo isso para que a população da cidade pudesse desfrutar de um ambiente reformulado por uma melhor qualidade de vida, mesmo vivendo em um grande centro urbano, como é a capital mineira (ARAUJO, 2019; PENNA, 2019).

Percebeu-se, também, com as entrevistas, que grande parte dos envolvidos na reforma não tinha dimensão do tipo de trabalho realizado por designers e nem o quanto o design poderia ser útil em se tratando de resolução de problemas técnicos e de execução de projetos paisagísticos, e no acompanhamento de obras. A desenvoltura profissional das envolvidas oportunizou outras experiências de trabalho com a mesma equipe e a participação em grandes projetos de revitalização de áreas degradadas e arborização de cidades, por exemplo. Experiência que levaram para a sala de aula, enriquecendo a teoria com sua experiência prática e profissional e melhorando o ensino na Escola de Design da UEMG e nos outros locais em que lecionaram (ARAUJO, 2019; PENNA, 2019).

Em relação ao percurso metodológico desta pesquisa, observou-se que a utilização da história oral (DELGADO, 2003; MATOS, SENA, 2011; SELAU, 2004) foi adequada à investigação histórica da função do designer nesse acontecimento relevante para a memória e patrimônio da cidade, visto que os registros documentais oficiais encontrados (AMORIM, 1993; BAPTISTA, 1997; PENNA et al., 1992; TANURE, 1991) tratam do tema de forma generalista, desconsiderando os papéis individuais dos profissionais envolvidos.

A abordagem da micro-história também se mostrou essencial para alcançar estes resultados. O momento histórico vivido pela cidade – que foi iniciado pelo concurso BH-Centro – de revitalização do centro da cidade, em 1989, envolveu diversas obras distribuídas por toda capital acontecendo de maneira concomitante (BARROS, 2007). Assim, a redução da escala de

observação, para um foco no trabalho de reforma do Parque Municipal, mais especificamente na atuação de designers paisagistas, foi essencial para a melhor compreensão do fato e também da função dos designers nesse contexto. Pelo fato de as designers paisagistas responsáveis estarem disponíveis para serem entrevistadas, compreende-se que este material se transforma em fonte primária para futuras pesquisas relacionadas ao tema da segunda reforma o Parque Municipal Américo Renné Giannetti e do papel do designer e do paisagismo na conservação do patrimônio histórico-cultural e paisagístico da cidade de Belo Horizonte.

CONCLUSÃO

Este estudo permitiu destacar a relevância do papel de designers na revitalização do Parque Municipal Américo Renné Giannetti, que completaram a interdisciplinaridade da equipe responsável e contribuíram sobremaneira no bem-sucedido projeto.

O conhecimento técnico das profissionais, tanto em relação ao projeto e sua execução quanto em relação às espécies vegetais a serem trabalhadas, à necessidade de sua supressão, poda, replantio, plantio ou substituição, foi essencial para que a reforma alcançasse o objetivo, de devolver à população da cidade de Belo Horizonte um ambiente agradável, de contato com natureza em meio à vida urbana da capital mineira.

Esta pesquisa, portanto, alcançou seu objetivo de compreender o papel de designers na revitalização do parque municipal Américo Renné Giannetti na década de 1990, de cujo trabalho apenas se tinham registros documentais esparsos, que não salientavam de maneira específica a atuação de cada uma delas no trabalho.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Helena Maria. Parque municipal de Belo Horizonte: reestruturação e valorização. ***Revista Arquitetura Engenharia.*** Belo Horizonte, ano 44, n. 167, p. 17-27, jan./fev. 1993.

BAHIA, Cláudio Listher Marques. Belo Horizonte: uma cidade para a modernidade mineira. ***Cadernos de Arquitetura e Urbanismo***, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 185-200, 2005.

BAHIA, Isabella Pontello. Da Decoração ao Design de Ambientes: mudanças e permanências: um estudo sobre a experiência na Escola de Design da UEMG. *In:* BRAGA, Marcos da Costa; ALMEIDA, Marcelina das Graças de; DIAS, Maria Regina Álvares Correia (org.). ***Histórias do design em Minas Gerais***. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017, p. 49-68.

BAPTISTA, M. E. Parque Municipal Américo Giannetti. ***AP Revista de Arquitetura***, Belo Horizonte, v. 8, p. 30-31, 1997.

BARROS, José D'Assunção. Sobre a feitura da micro-história. ***Opsis***, v. 7, n. 9, p. 167-185, 2007.

BELO HORIZONTE. ***Lei nº 7.165, de 27 de agosto de 1996.*** Institui o Plano Diretor do Município de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Câmara Municipal, [1996]. Disponível em: https://leismunicipais.com.br/a/mg/b/belo-horizonte/lei-ordinaria/1996/716/7165/lei-ordinaria-n-7165-1996-institui-o-plano-diretor-do-municipio-de-belo-horizonte. Acesso em: 29 abr. 2019.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Vestígios de uma utopia urbana. ***Revista do Arquivo Público Mineiro.*** Belo Horizonte, v. 44, n. 2, p. 62-79, 2008.

BRASIL.[Constituição (1988)]. ***Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.*** Brasília, DF: Presidência da República, [1988]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 30 abr. 2019.

CALVO, Julia. Belo Horizonte das primeiras décadas do século XX: entre a cidade da imaginação à cidade das múltiplas realidades. ***Cadernos de História.*** Belo Horizonte, v. 14, n. 21, p. 71-93, 2013.

CARDOSO, Deborah Camila Viana; ARAÚJO, Wânia Maria. Design e Interdisciplinaridade: aproximações possíveis com a antropologia. *In:* Colóquio Internacional de Design, 2017, Belo Horizonte. ***Anais*** [...]. São Paulo: Blucher, p. 796-805, 2018.

DA LUZ, Alan Richard. ***O processo de design e a mudança na natureza dos games nos anos 1970 e 1980.*** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. ***História Oral***, v. 6, p. 9-25, 2003.

GALERA, Izabella; GARCIA, Paula M. Brasil. Alegorias do tempo: uma reflexão sobre a transformação da paisagem do Parque Municipal de Belo Horizonte – Minas Gerais. *In:* XVII ENANPUR, ***Anais*** [...]. São Paulo, 2017. Disponível em: http://anpur.org.br/xviienanpur/principal/publicacoes/XVII.ENANPUR_Anais/ST_Sessoes_Tematicas/ST%207/ST%207.8/ST%207.8-02.pdf. Acesso em: 25 abr. 2019.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (org.). ***Métodos de Pesquisa.*** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009, 120p. Disponível em: http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf. Acesso em: 20 abr. 2019.

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. ***História do paisagismo.*** Escola Estadual de Educação Profissional – EEEP – Curso técnico em paisagismo. Fortaleza, 2012. Disponível em: https://educacaoprofissional.seduc.ce.gov.br/images/material_didatico/paisagismo/paisagismo_historia_do_paisagismo.pdf. Acesso em: 1 maio 2019.

HARADA, Fernanda Jordani Barbosa; CHAVES, Iana Garófalo; CROLIUS, Wilhelmina Adams; FLETCHER, Valerie; SCHOR, Paulo. O design centrado no humano aplicado: a utilização da abordagem em diferentes projetos e etapas do design. ***Revista D:*** design, educação, sociedade e sustentabilidade, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 87-107, 2016.

LAWSON, Bryan. ***How designers think:*** the design process demystified. 4. ed. Gran Bretanha: Elsevier, 2005.

LODOBA, Carlos Roberto; DE ANGELIS, Bruno Luiz Domingos. Áreas verdes públicas urbanas: conceitos, usos e funções. ***Ambiência.*** Guarapava, v. 1, n. 1, p. 125-139, 2005.

MACEDO, Diego Rodrigues; UMBELINO, Glauco. Correlação espacial entre a evolução da mancha urbana e indicadores sócio-demográficos em Belo Horizonte. *In:* XVI Simpósio Brasileiro de Sensoriamento Remoto. ***Anais*** [...]. Natal, p. 739-746, 2009. Disponível em: http://marte.sid.inpe.br/col/dpi.inpe.br/sbsr@80/2008/11.17.23.11/doc/739-746.pdf. Acesso em: 29 abr. 2019.

MAGALHÃES, Cristiane Maria. Obras rústicas e ornamentos: os artífices e a técnica da rocaille para jardins e parques urbanos no Brasil entre o final do século XIX e o início do XX. ***An. mus. paul.*** São Paulo, v. 25, n. 3, p. 19-57, set. 2017.

MANSUR, Alexandre. Belo Horizonte tem menos área verde entre as 10 maiores capitais do Brasil. ***Revista Época*** (*on-line*), [*s. l.*], 06 de outubro de 2019. Disponível em: https://epoca.oglobo.globo.com/colunas-e-blogs/blog-do-planeta/noticia/2016/10/belo-horizonte-tem-menos-area-verde-entre--10-maiores-capitais-do-brasil.html. Acesso em: 1 maio 2019.

MATOS, Júlia Silveira; SENNA, Adriana Kivanski de. História oral como fonte: problemas e métodos. ***Historiae***. Rio Grande, v. 2, n. 1, p. 95-108, 2011.

MAXIMIANO, Liz Abad. Considerações sobre o conceito de paisagem. ***Revista RA'E GA***, Curitiba: Editora UFPR, n. 8, p. 83-91, 2004.

MEDEIROS, Aline Lúcia N.; CARMO, Laila Gonçalves do; FONSECA, Juliana Martins; RODRIGUES, Marcelo Pereira. Parques Municipais: espaços de refúgio e lazer na região Centro-Sul de Belo Horizonte. *In:* XVII Encontro Nacional de Geógrafos. ***Anais*** [...]. Belo Horizonte, jul. 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/232421276_PARQUES_MUNICIPAIS_ESPACOS_DE_REFUGIO_E_LAZER_NA_REGIAO_CENTRO-SUL_DE_BELO_HORIZONTE. Acesso em: 25 abr. 2019.

OLIVEIRA, Wallace. Mercado das Flores está parado há mais de um ano. ***Brasil de Fato*** (*on-line*), Belo Horizonte, 15 de out. de 2018. Disponível em: https://www.brasildefatomg.com.br/2018/10/15/mercado-das-flores-esta-parado-ha-mais-de--um-ano. Acesso em: 30 abr. 2019.

OLIVEIRA, Gilberto Rangel de. ***Método de design de interiores no Brasil:*** uma contribuição dos princípios da ergonomia do ambiente construído. 2016. Tese (Doutorado em Artes e Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

OZANAN, Luiz Henrique. ***O curso de design em Minas Gerais:*** da FUMA à Escola de Design. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Vale do Rio Verde – UNICOR, Três Corações, 2005.

PENNA, Alícia Duarte; CASTRIOTA, Leonardo Barci; BIASIZZO, Maria Angélica Melendi; BAPTISTA, Maria Elisa; SANTIAGO, Carla Ferretti; BAPTISTA, Paulo; SCHMIDT, Ana Maria; FANTINI, Flamínio (org.). ***Parque Municipal Crônica de um século.*** Belo Horizonte: CRVD, 1992, v. 1, 132p.

PENNA, Mara Galupo de Paula. ***Apostila História dos jardins.*** Belo Horizonte, 2003, 32p.

PIRES, Sílvia. Mercado das Flores, ponto tradicional de Belo Horizonte, é desativado. ***Jornal Estado de Minas*** (*online*), Belo Horizonte, 22 de ago. de 2018. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2017/08/22/interna_gerais,894131/mercado-das-flores-ponto-tradicional-de-belo-horizonte-e-desativado.shtml. Acesso em: 30 abr. 2019.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE (PBH). ***Parque Municipal Américo Renné Giannetti.*** 2018. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-de-parques-e-zoobotanica/informacoes/parques/parque-municipal-americo-renne-giannetti. Acesso em: 25 abr. 2019.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE (PBH). ***Parque Municipal:*** mais de cem anos de história. Diário Oficial do Município (DOM), Belo Horizonte, ano XVIII, n. 4173, 2012.

RABÊLO, José Maria. ***Belo Horizonte do arraial à metrópole:*** 300 anos de história. Belo Horizonte: Graphar, 2013, 359p.

RABELLO, Sonia. ***O Estado na preservação de bens culturais:*** o tombamento. Edição especial. Rio de Janeiro: IPHAN, 2009, 156p.

SANTOS, Milton. ***A natureza do espaço.*** 4. ed. São Paulo: EdUSP, 2006, 260p. (Coleção Milton Santos).

SELAU, Maurício da Silva. História oral: uma metodologia para o trabalho com fontes orais. ***Revista Esboços,*** v. 11, n. 11, p. 217-222, 2004.

SOUZA, Felipe Machado de; ROSUMECK, Gisele Baumgarten; SOUSA, Richard; FIALHO, Francisco Antônio. Cultura da marca e design centrado no usuário: pesquisa etnográfica aplicada em projetos de design. ***Triades***, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 38-54, 2018.

TANURE, Junia. O novo perfil do centro da capital. ***Revista Veja Minas Gerais:*** as reformas que vão maquiar o centro de Belo Horizonte, ano 24, n. 15, abr. 1991, p. 6-9.

TEIXEIRA, Ricardo dos Santos. ***Análise da apropriação pelos usuários de parque urbanos:*** estudo de casos na bacia da Pampulha – Belo Horizonte, MG. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciência Florestal), Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2007.

UEMG – UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS. ***Projeto pedagógico:*** curso de design de ambientes. Belo Horizonte: Escola de Design, 2018, 91p.

WERNECK, Gustavo. Áreas verdes de BH guardam rico tesouro natural e sofrem pressão imobiliária. ***Jornal Estado de Minas*** (*online*), Belo Horizonte, 17 de março de 2019. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2019/03/17/interna_gerais,1038611/areas-verdes-de-bh-guardam-rico-tesouro-natural-e-sofrem-pressao-imobi.shtml. Acesso em: 1 maio 2019.

WDO – World Design Organization. Definição de Design Industrial. Gwangju, 2015. Disponível em: https://wdo.org/about/definition/. Acesso em: 1 maio 2019.

FONTES

ARAUJO, Maria Antonieta Pato Gomes. ***Sobre o projeto parque municipal*** (Entrevista cedida a) Deborah Camila Viana Cardoso. Belo Horizonte, 17 mai. 2019, depoimento em áudio, disponível em arquivo digital com duração de 0:15”09. Belo Horizonte, 2019.

PENNA, Mara Galupo de Paula. ***Sobre o projeto parque municipal*** (Entrevista cedida a) Deborah Camila Viana Cardoso. Belo Horizonte, 17 mai. 2019, depoimento em áudio, disponível em arquivo digital com duração de 0:50”40. Belo Horizonte, 2019.

Aspectos distintivos do design de joias mineiro premiado

7

Maria Bernadete dos Santos Teixeira

O ARGUMENTO

Minas Gerais é o estado brasileiro mundialmente reconhecido como fornecedor de minerais e pedras preciosas, não somente pela quantidade, mas também pela diversidade e qualidade dessa riqueza. Ainda que seja o maior exportador de gemas do país, o estado responde apenas por 13% da produção joalheira nacional, enquanto São Paulo produz 42%, segundo o Instituto Brasileiro de Gemas e Joias – (IBGM, 2015). Ainda assim, Minas Gerais é apontada pelo mesmo Instituto como referência criativa no design de joias. A fecunda produção dos designers mineiros e o alto índice de trabalhos premiados nos concursos nacionais e internacionais do setor indicam uma vocação e tradição do estado para a atividade. Nos últimos anos, 50% dos prêmios nacionais de design de joias foram conquistados por profissionais mineiros, contabilizando somente os que se inscrevem por Minas Gerais. “Hoje, muitos designers mineiros moram em São Paulo por conta da oferta de empregos”, declara Manoel Bernardes, empresário que incentiva o design no setor, cuja empresa tem patrocinado muitos projetos premiados. “Temos vários vencedores dos Prêmios IBGM e AuDIT, que atuam no mercado paulista e até no estrangeiro”, complementa Bernardes (2012).

A presença significativa de designers mineiros finalistas em concursos do setor nas últimas décadas levanta algumas questões que orientaram este estudo. A questão principal é a falta de registros que ressaltem especificamente a práxis do design compreendida nesses projetos finalistas. Observa-se que houve um crescimento gradual dos princípios do design aplicados aos editais dos concursos. Porém, a ampla difusão visual dos objetos classificados nem sempre traduz para os interessados

os aspectos essenciais do design que lhes deram materialidade. Ressente-se de pesquisas que identifiquem e analisem esses aspectos mais sobressalentes na perspectiva do design. Por se tratarem de processos através dos quais são produzidas soluções inovadoras, o seu estudo poderia representar uma via importante de promoção do projeto no desenvolvimento dessa tipologia de produto. Se, como afirmam seus promotores, os concursos de design de joias têm sido um estímulo à versatilidade criativa de profissionais e estudantes, os produtos desses eventos constituem um acervo de conhecimentos e importante meio para a pesquisa e novas experimentações. Argumenta-se ainda que os concursos são um meio de promoção da inovação e da qualidade, favorecido pela liberdade de criar, sem as restrições comuns à criação para a indústria. Assim, o acesso ao potencial repertório dessa produção pode contribuir para ampliar os estudos no meio acadêmico e profissional, bem como ampliar o debate sobre as suas implicações no setor e na inovação da indústria. A investigação sobre o exercício projetual subjacente a esses objetos também ajuda a entender como o setor de gemas e joias tem incorporado o conceito de design na prática de construção de novos produtos.

Com base nesse argumento, este estudo faz uma análise de dois principais concursos de design de joias brasileiros, o Prêmio IBGM, promovido pelo Instituto Brasileiro de Gemas e Metais Preciosos, e o AngloGold Auditions, realizados pela mineradora AngloGold Ashanti. Inicialmente foram mapeados e catalogados os finalistas das suas edições de 2002 a 2015, que confirmaram o alto índice de designers mineiros em ambos. Com o objetivo de trazer diferentes percepções sobre o design praticado nesses concursos, foram entrevistados, além de designers finalistas, professores, profissionais da área e um empresário que atuou como apoiador/patrocinador desses eventos. Em virtude do grande contingente de finalistas, a seleção dos designers entrevistados adotou o critério de sua classificação em diferentes edições dos dois concursos. Guiadas pelo método da pesquisa oral, as entrevistas com os designers foram conduzidas no sentido de entender como se dá a produção de soluções de design a partir dos condicionantes dos editais. Que aspectos do projeto podem ser percebidos na configuração desses produtos? Para efeito da análise desses aspectos, o trabalho necessitou amparar-se em marcos referenciais teóricos que configuram o objeto joia na perspectiva do projeto de design.

DESIGN DE JOIAS, UM PROCESSO EM CONSTRUÇÃO

A busca por parâmetros conceituais que orientassem o entendimento da prática projetual do design de joias encontrou poucas referências teóricas. O debate recorrente que ainda ronda a relação da joia com a arte, a artesania e o design gera um conflito de interpretações que pouco contribui para a delimitação de um campo projetual nessa vertente do design. Dois estudos, no entanto, reforçam a relevância de pesquisas no âmbito acadêmico nessa área de estudos – as teses de doutorado "Design de joias e pesquisa acadêmica: limites e sobreposições" (FAVARO, 2013) e "Arte-joalheria: Uma Cartografia Pessoal" (CAMPOS, 2011) discutem aspectos relevantes do projeto e da relação design, arte e artesanato no produto joia. O trabalho de Favaro dedica-se à delimitação de um campo disciplinar de conhecimentos na área da prática projetual e da pesquisa em design de joias, alertando que "o conflito de interpretações reflete-se nas pesquisas das áreas criativas, e sérios problemas de identidade podem ocorrer no setor joalheiro" (FAVARO, 2013, p. 44).

Pela característica estética que se impõe ao objeto joia, o conceito de joalheria sempre esteve atrelado à arte, da mesma forma que o conceito de joia esteve associado a materiais de alto valor intrínseco (TEIXEIRA, 2002). Porém, esses conceitos têm se expandido e assumido outros valores desde os meados do século XX. Sob os efeitos da ruptura social decorrente de duas grandes guerras, a demanda por objetos de alto valor cedeu lugar a objetos de uso cotidiano. Na joalheria, a expansão desses objetos ampliou as possibilidades de uso de novos materiais, com uma produção vinculada aos fluxos da moda, onde o valor intrínseco do material é substituído por valores subjacentes às tendências da moda (CAMPOS, 2011). Essa relação joia-moda, destaca Campos, evidenciou-se por influência das estilistas Coco Chanel[1] e Elza Schiaparelli[2], o que resultou no conceito designado *costume jewelry.* Esse novo tipo de ornamento produzido por designers e estilistas incluía-se claramente no campo do design, afirma Campos. Para Chanel "uma joia é primeiro um design. Ela representa antes de tudo, uma ideia" (KLEIN, 2004, p. 87 apud CAMPOS, 2011). O movimento na joalheria que surgiu na Europa por volta dos anos 1960-1970, conhecido como *New Jewelry*, deixou rastros, particularmente na utilização de materiais

1.
Gabrielle Bonheur Chanel (1883/1971), conhecida como Coco Chanel, foi uma estilista francesa, fundadora da marca Chanel e responsável por grandes mudanças na moda e no uso de adornos como a icônica camélia e o colar de pérolas longo.

2.
Elsa Schiaparelli (1890/1973), foi uma estilista italiana que se inspirou no surrealismo para suas criações, onde aplicava materiais não usuais, como os tecidos sintéticos e a baquelita, uma resina sintética que foi o primeiro produto plástico.

não preciosos e tecnologias, que se constituíram como um dos meios para dar corpo ao que hoje é reconhecido como Joalheria Contemporânea (*Contemporary Jewelry*) (CAMPOS, 2009). Assim, a preciosidade passou a ser definida em função da ideia e dos processos produtivos, trazendo um novo conceito de valor e um novo significado para o produto joia, complementa a autora.

Na Joalheria Contemporânea novos materiais substituíram ou se associaram aos materiais nobres, como o ouro e as gemas preciosas, permitindo redimensionar o valor das joias e por consequência o seu conceito tradicional, como destaca Favaro:

> Atualmente, a definição clássica de joia como "ornamento confeccionado em materiais preciosos" parece contemplar apenas uma parte da produção joalheira que, a partir das transformações postas em andamento desde meados do século passado, ampliou a tipologia e a extensão de seus parâmetros conceituais. Tal expansão trouxe consigo novas formas de ornamento, novas possibilidades de uso de materiais e novos propósitos, ratificando o papel da joia enquanto meio de expressão das dinâmicas sociais e individuais elaboradas por aqueles que as criam, possuem e usam (FAVARO, 2013, p. 44).

Nesse contexto, as joias aparecem desvinculadas do seu valor material e da mesma forma, ao contrário de separar, integram no seu processo de concepção e produção os princípios da arte e do design. Na fronteira dessas áreas, Campos (2011) destaca o compartilhamento da estética como conteúdo inerente na composição dos aspectos formais de ambos. Favaro (2013) sugere que seria mais apropriado ver essas práticas a partir da inter-relação de princípios e estratégias entre elas, defendendo que o relacionamento entre essas categorias ajuda o entendimento dos seus objetos em seus contextos.

A interação entre o design, o artesanato e a arte não é específica apenas historicamente, mas também é determinada pela cultura e pela região, e sua relação de significados difere geograficamente e em função das práticas de produção e consumo. A aproximação tem alcance que pode beneficiar as áreas, seja através do saber tácito empírico, popular, seja pelo aumento do mercado de trabalho, a possibilidade de

interlocução sobre sua prática, sobre o conhecimento do significado cultural (FAVARO, 2013, p. 149).

No nosso entender tanto a arte como o design são produzidos pela classe criativa e inserem-se junto à artesania na economia da criatividade que, segundo Florida (2002), é constituída por pessoas que, através da sua criatividade, são capazes de gerar valor econômico. Quanto ao modo de materialização da joia, por exemplo, a reprodução do projeto pode ser tanto industrial quanto artesanal, ou os dois combinados. A confecção do objeto realizada por meio de máquinas e equipamentos de alta performance tecnológica pode também passar por etapas em que o seu acabamento final é feito à mão por artesãos altamente especializados, como na lapidação e incrustação de pedras, particularmente (FAVARO, 2013).

O que Favaro (2013) destaca no design é que o seu processo criativo é orientado para atender a pressupostos pré-estabelecidos, sejam esses objetivos associados ao mercado e público, ou subjetivos ao estilo e gosto do próprio designer. Nessa perspectiva, ainda que a função estética e a fantasia formal sejam os principais vínculos entre a joia e seus usuários, sua configuração envolve os mesmos procedimentos básicos aplicados a outras vertentes do design.

Schön (1992) apresenta uma ampla definição de design que cobre a complexidade inerente ao processo de concepção e desenvolvimento de produtos, independente de suas vertentes:

> O design é um processo onde o designer faz coisas, "algumas vezes o produto final, mais frequentemente ele faz a representação – um plano, um programa ou imagem – de um artefato a ser construído por outros. Ele atua em situações particulares, usa materiais particulares e emprega meios e linguagens distintas. É nesse ambiente tipicamente complexo envolvendo muitas variáveis, diferentes categorias móveis, normas e inter-relações, representadas em um objeto final que se dão os movimentos do designer" (SCHÖN, 1992, p. 64).

No design de joias, fora as particularidades inerentes às técnicas, materiais e habilidades específicas, é no encontro de diferentes variáveis que reside o centro de criação de valor da joia. O arranjo dessas variáveis abre múltiplas possibilidades entre o que é ou não matéria, estabelecendo as relações de preciosidade do produto (SKINNER, 2013 apud AMORIM, 2014).

Considerado no âmbito dos concursos de design de joias, o arranjo de variáveis no projeto está sujeito e vinculado ao tema e ao material prescritos nos editais, a partir dos quais inicia-se a pesquisa no projeto. A pesquisa vai auxiliar na busca da abordagem projetual, cujos métodos devem contemplar uma série de elementos correlatos ao tema e constitutivos do processo, esclarece Favaro (2014). A partir da pesquisa a temática ganha sustentação, gera conceitos claros e norteia as decisões projetuais, complementa a autora. Como um processo que gera múltiplas possibilidades metodológicas, Favaro (2014) entende não ser possível utilizar um método padronizado de desenvolvimento de produto para todos os problemas. Desta forma, nos concursos, o planejamento das atividades e dos métodos adotados começa pelo estudo e a análise dos editais e das condicionantes, premissa que conforma um contexto para cada situação de projeto.

No amplo campo da criação, Ostrower (1998) afirma que suas significações emergem dos próprios componentes do contexto. Ao se relacionarem entre si e com o conjunto que formam, esses componentes acabam desempenhando ao mesmo tempo funções estruturais nesse conjunto, esclarece a autora. Portanto, os significados não são fixos e valem apenas em um determinado contexto e numa determinada ordenação. Os contextos mudam a todo instante e, assim, "mudam os próprios referenciais, com os quais identificamos as informações e as avaliamos em cada caso particular" (OSTROWER, 1998, p. 262).

Um dos referenciais no design é a inovação que anda em muitas direções. Franchi (2011, p. 51) enfatiza que "projetar joias significa estudar e aplicar contínuos processos de inovação, por meio de um método que, uma vez aplicado, precisa de evoluções da complexa e inesgotável máquina do mercado global". O autor deixa claro que fazer projetos de joias não significa simplesmente desenhar, e acentua a importância da consciência de projeto e conhecimento do material:

> Fazer projetos é conhecer, antes de qualquer coisa. Conhecer é estudar e experimentar. Conhecer é ter respeito ao material com que se está tratando, é se deixar guiar pelo mesmo, talvez desfrutando suas potencialidades plásticas, químicas e físicas, até forçar sua natureza íntima, revelando espaços talvez poucos

> conhecidos por aqueles que não se aproximam com consciente conhecimento de projeto (FRANCHI, 2011, p. 18).

A consciência de projeto está, portanto, fundamentada no conhecimento dos diferentes aspectos que contornam o produto. Um processo que deve acompanhar o avanço da ciência e rever os momentos históricos da cultura, a partir dos quais a inovação se orienta. Um processo onde o estudo da história do design mostra-se fundamental. Abre "novas possibilidades de pensar e fazer projetos a partir da riqueza de exemplos do passado, não no sentido de restringir a atuação do designer, mas de criar de forma mais consciente" (CARDOSO, 2004, p. 11). Mahfouz acentua:

> A história é uma forma de acesso ao conhecimento da nossa disciplina, na única maneira em que se apresenta à nossa experiência, isto é, como estratificação de hipóteses, soluções, êxitos e fracassos, como sedimentação histórica considerada num momento de transformação: o hoje (MAHFUZ, 2003, p. 2, apud FAVARO, 2014, p. 57).

A presença significativa de designers mineiros finalistas em concursos do setor nas últimas décadas levanta algumas questões que orientaram este estudo. O ponto principal é a falta de registros que ressaltem especificamente a práxis do design compreendida nesses projetos finalistas. Observa-se que houve um crescimento gradual dos princípios do design aplicados aos editais dos concursos. Porém, a ampla difusão visual dos objetos classificados nem sempre traduz para os interessados os aspectos essenciais do design que lhes deram materialidade. Ressente-se de pesquisas que identifiquem e analisem esses aspectos mais sobressalentes na perspectiva do design. Por se tratarem de processos através dos quais são produzidas soluções inovadoras, o seu estudo poderia representar uma via importante de promoção do projeto no desenvolvimento dessa tipologia de produto. Se, como afirmam seus promotores, os concursos de design de joias têm sido um estímulo à versatilidade criativa de profissionais e estudantes, os produtos desses eventos constituem um acervo de conhecimentos e importante meio para a pesquisa e novas experimentações. Argumenta-se ainda que os concursos são um meio de promoção da inovação e da qualidade.

É nessa perspectiva que os produtos finalistas dos concursos representam um acervo de conhecimentos e experiências que abrem caminho para novas pesquisas e novas experimentações.

A HERANÇA DA ORIGEM MINERAL

A origem mineral do estado, segundo opinião unânime dos entrevistados neste estudo, está no cerne da vocação mineira para o design de joias. Outros fatores citados, como a oferta de níveis de capacitação diferenciada e a interação design e indústria, são decorrências naturais dessa herança. Carla Abras (2019), designer de joias, acentua que a tradição construída a partir da natureza mineral do estado cria uma cultura do material "até inconsciente, independente de se estar ou não no setor [...]. Eu acho que toda essa cultura ficou meio que intrínseca dentro das famílias [...]. O mineiro sempre tem uma pedrinha em casa", ilustra Abras (2019). Ela credita essa vocação para o design de joias à disponibilidade e abundância de matéria prima mineral. Além do ouro e das pedras, ela destaca a tradição do setor mineral, representada pela tradicional Escola de Engenharia de Minas, em Ouro Preto, e de muitas empresas do setor no mercado mineiro. "Isso fomenta o mercado e abre áreas afins", ela complementa.

Manoel Pereira Bernardes, empresário joalheiro e presidente do Sindicato dos Joalheiros de Minas Gerais, comenta que a tradição mineral é uma característica no coração de Minas que suscita o interesse latente das pessoas: "Afinal de contas estamos falando de Minas Gerais, um espaço onde a pedra, a joia e o ouro sempre ocuparam lugares importantes no imaginário das pessoas" (BERNARDES, 2019).

O professor pesquisador Adriano Mol, coordenador do Centro de Estudos em Design em Gemas e Joias-CEDGEM, também associa essa expertise mineira no design de joias ao aspecto quantitativo e diverso de atividades do setor no estado, acentuado pelo tradicional "capricho mineiro" no "fazer coisas bonitas" [...] "Tinha muita gente com proeminência no setor que já trabalhava em joalheria. Sempre foi uma coisa tradicional, um saber tradicional aqui" (MOL, 2019).

O saber tradicional para a joalheria, desde a Minas Colônia, é apontado por Maria da Conceição Aparecida Braga, designer conhecida como Suka Braga. Braga (2019) acentua o intercâmbio cultural de Minas com a Europa à época. Ela sugere a hipótese

de que a descoberta das minas de ouro no estado atraiu ourives europeus, cujas técnicas se integraram a técnicas trazidas por escravos que vieram da região do Sudão na África. Estes teriam influenciado a arte joalheira na Bahia e em Minas Gerais. O pesquisador Luiz Ozanan confirma que o ofício da joalheria instalou-se no país com a chegada da Corte Portuguesa ao Brasil, que trouxe com ela artesãos da ourivesaria e da lapidação. Ozanan (2017) aponta a característica marcante da democratização no uso de joias na Colônia Mineira: a maioria dos ourives e joalheiros era composta por portugueses que não discriminavam ou escolhiam clientes. O trânsito de objetos, culturas, saberes e pessoas fez da região uma rota com adaptações na tipologia e uso dos objetos de joalheria. "A sociedade mineira do século XVIII foi palco de forte intercâmbio cultural, já que a população branca também influenciou o gosto por ornamentos de parcelas de escravos, dos libertos e dos não brancos, nascidos livres" (OZANAN, 2017, p. 109). Segundo Ozanan, mesmo com a pressão exercida pela proibição de negros, mulatos, índios e forros exercerem a função, de acordo o Alvará de 20 de outubro de 1621, eles acabaram aprendendo o ofício auxiliando os ourives portugueses.

Ronaldo Queiroz Freesz, professor com 30 anos de experiência em joalheria, atribui o desenvolvimento do design de joias em Minas Gerais particularmente à existência de três escolas em Belo Horizonte com ofertas de diferentes níveis de capacitação. A Escola Mineira de Joalheria, de "criação livre, aliada à técnica", o Serviço Nacional da Indústria-SENAI, "mais ligado à qualificação técnica", e "o estudo mais formal" por "meios metodológicos" da Escola de Design/UEMG teriam contribuído à formação de profissionais da área (FREESZ, 2019). Freesz atuou nas três escolas e considera que a integração desses níveis aproxima a teoria da prática. "Não basta desenhar [...]. É preciso conhecer as possibilidades produtivas [...]. Dentre os designers que fizeram as três escolas, estão muitos premiados", acentua Freesz (2019).

Essa contribuição dos centros de formação específica na capacitação dos designers mineiros também é acentuada por Mol (2015), que começou seus estudos na área na Escola Mineira de Joalheria antes de cursar a Pós-graduação em Design de Gemas e Joias em 2000 na UEMG. Bernardes (2019) aponta a Escola Mineira de Joalheria como um marco importante na formação dos profissionais em "tempos heróicos", quando não havia

outros cursos na área em Belo Horizonte. "Os cursos superiores são importantes, porque dão legitimidade a argumentos e intenções de transformação das empresas, mas a gente nunca pode subestimar o primeiro passo. Esse primeiro passo foi dado anos atrás quando um grupo de pessoas montou escolas de ourivesaria" (BERNARDES, 2019). Bernardes relembra o pioneirismo dos anos 1970 e o papel que a designer Maria Domingues, sua saudosa colega da Escola de Arquitetura, desempenhou na inserção do design na sua empresa.

> A Manoel Bernardes era uma empresa de pedras que se transformou em 1976, [...] converteu os ativos de pedras para joalheria [...] e aos poucos foi vendo a necessidade de diferenciação dos produtos dela, que culminou em 2003 em radicalização do design, uma decisão de usar o design absolutamente autoral para fazer o seu negócio (BERNARDES, 2019).

Aos poucos, outras empresas mineiras perceberam, esclarece Bernardes, "que se elas quisessem uma diferenciação no mercado teriam que ter designers". Ele acentua as parcerias importantes que se estabeleceram desde então, citando a empresa Viana Joias e designers como Lena Garrido, Débora Camisasca, Rita Delgado e Gláucia Silveira, que começou com ele e hoje retornou à empresa. Outros designers, afirma Bernardes (2019), foram "exportados" para São Paulo e entraram no cenário nacional, acentuando o *status* alcançado pelo design mineiro de joias.

Na percepção de Mol (2019), os anos 1990 foram um momento importante na afirmação do design de joias no estado, com a criação da pós-graduação na área e a implementação de pesquisas no setor, via Escola de Design. Nessa década, Mol aponta também a política favorável do governo mineiro de apoio e incentivo a projetos e ações no setor. Na mesma década o IBGM instituiu o seu concurso de design de joias, assinalando a expansão dessa atividade no Brasil e, particularmente, em Minas Gerais.

Aliados à tradição e vocação do Estado, diferentes fatores podem ter contribuído para consolidar o design de joias em Minas Gerais, afirma Bernardes (2019): "foi uma conjunção positiva de fatores que fez com que essas transformações acontecessem aqui".

Uma síntese dos objetivos dos concursos de design de joias constantes nos seus editais destaca a valorização do produto da joalheria brasileira, que carrega a matéria prima e a cultura do país pela via do design. Nesse objetivo vem implícita a distinção como importante fator competitivo da marca Brasil. A busca de distinção já é encontrada nos anos 1950, quando a arte escultórica da joia rompe com o padrão tradicional da joia europeia. Em 1947, essa quebra de padrão já é encontrada nas peças criadas por Lina Bo Bardi (1914–1992), apresentadas no recém-criado Museu de Arte de São Paulo – MASP, ainda na Rua Sete de Abril. Casada com Pietro Maria Bardi (1900–1999), fundador do MASP e um incentivador da área artístico-joalheira no Brasil, Lina utilizava pedras nacionais, tais como água marinha, quartzo rosa, ametistas, entre outras, e a técnica da esmaltação nas suas joias. O objetivo da arquiteta era criar joias autóctone com formas brasileiras e materiais locais, como ilustra o colar de águas marinhas da Figura 1. Esse colar foi roubado em 1986 da Casa de Vidro, residência do casal Bardi em São Paulo. Em 2016, o projeto Joia de Artista da joalheria Talento, de Belo Horizonte, reeditou uma versão limitada a dez peças numeradas do colar, cujas réplicas são produzidas em prasiolitas, ametistas ou águas-marinhas.

Figura 1: desenho da criação de Lina Bo Bardi, Lina com o colar em um baile de carnaval e reprodução do colar pela Talento Joias/BH.

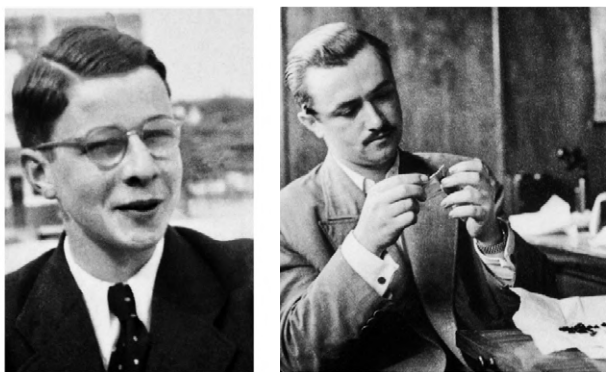
Fonte: Cultura Estadão (2016).

No processo de valorização que conferiu preciosidade às pedras coloridas brasileiras, dois imigrantes e grandes joalheiros ganham destaque (Figura 2): Hans Stern (1922–2007) e Jules Roger Sauer (1921–2017). Foi o esforço de ambos para eliminar o rótulo de semipreciosas que rebatizou as gemas de

cor brasileiras de preciosas e estabeleceu uma nova escola de design de joias no país.

O alemão Hans Stern chegou ao Brasil com 17 anos e se apaixonou pelas pedras brasileiras ao trabalhar em uma empresa de comercialização de pedras. Em 1945 criou o próprio negócio de lapidação de pedras e, aos 23 anos, abriu a empresa H. Stern, quando passa a trabalhar também com a produção joalheira. Na década de 1940, como havia um preconceito dos brasileiros com as gemas coloridas, Hans Stern montou uma loja na estação de desembarque de navios de passageiros no Rio de Janeiro, com foco no interesse dos estrangeiros por essas gemas.

Figura 2: Hans Stern quando chegou ao Brasil (à esquerda) e Jules Sauer, "o caçador de pedras raras" (à direita).

Fonte: H. Stern e Amsterdam Sauer.

Jules Roger Sauer, nascido na França, chegou ao Brasil aos 18 anos estabelecendo-se em Belo Horizonte, onde deu início a uma jornada que o transformou no "Caçador de Pedras Raras". Ao vislumbrar o potencial da região, dedicou-se integralmente ao mundo da pesquisa e atividades de mineração, lapidação e compra e venda de gemas de cor. Em 1941 fundou a Amsterdam Limitada. Sauer foi considerado o pioneiro na prospecção e divulgação das esmeraldas brasileiras, com a sua histórica certificação pelo Instituto Gemológico Americano-GIA (Gemmological Institute of America), organismo fundado em 1931, dedicado ao estudo, pesquisa e certificação de gemas.

Assim, desde os anos 1950 pode-se identificar nas gemas de cor um elemento identitário da joalheria brasileira; um diferencial estratégico do projeto que o design de joias tem buscado consolidar por diferentes meios e instrumentos. Em relação à confirmação dessa identidade, Bernardes (2019) conta que nos anos 1990 começou um movimento para questionar

se a joalheria brasileira deveria afirmar uma identidade ou manter-se à sombra do modelo de joalheria italiano. Algumas empresas, em torno de dez, narra Bernardes, "começaram a investir em um design mais autoral, mais diferenciado, que privilegiava a pedra de cor como elemento de distinção". Em 2001, com o programa da Agência Brasileira de Promoção de Exportações (Apex-Brasil), "as empresas começaram a embarcar na ideia que para encontrar mercado lá fora, a distinção seria dada por alguns critérios", esclarece Bernardes (2019). "A pedra brasileira seria o elemento identificador do nosso produto". No mesmo período, essa estratégia de distinção do produto que explora a matéria prima brasileira como o ouro e as gemas de cor ganha reforço em dois importantes concursos: o Prêmio IBGM de Joias e o AngloGold Auditions, promovidos pelo Instituto de Gemas, Joias e Metais Preciosos e pela empresa AngloGold Ashanti, respectivamente. Há unanimidade entre os entrevistados neste trabalho que esses concursos contribuíram para a percepção do potencial desse material na identificação do design de joias brasileiro.

A CONTRIBUIÇÃO DOS CONCURSOS AO DESIGN DE JOIAS MINEIRO

Os entrevistados também confirmam que os concursos de design de joias têm sido um mecanismo importante de promoção do design no setor e de interface do profissional com o respectivo universo produtivo. A interação dos profissionais com empresas patrocinadoras, especialistas e técnicos do setor tem contribuído ao desenvolvimento de inovadoras combinações de técnicas, materiais e processos, defendem os entrevistados.

Das contribuições dos concursos, Bernardes (2019) destaca a visibilidade de toda a cadeia do setor que vem com a embalagem do concurso, como os desfiles e os editoriais: "mostra para a indústria que existem outras possibilidades; endossa a importância do design para as empresas patrocinadoras; dá projeção autoral ao designer; têm uma isenção que chancela a qualidade do produtor". Bernardes (2019) afirma a importância dos concursos na sua intenção de reativar o concurso IBGM, interrompido desde 2012, e complementa: "O concurso é um divisor de águas entre a mediocridade e o avanço, entre a mesmice e a novidade".

Suka Braga (2019) salienta a liberdade que os concursos propiciam à criação, na medida em que permitem ir além do

comum, testando experiências e criando novos caminhos. A designer relembra que muitas vezes arriscou em técnicas que nem sabia se funcionariam, desafios que acabavam sendo superados junto com os ourives. Ela entende que essa liberdade para experimentar acabou fortalecendo o sentimento de que há uma joia brasileira.

Abras (2019) acentua que nos concursos a integração dos designers com a indústria revelou-se uma condicionante do projeto, uma vez que para a produção das joias os designers precisavam buscar o patrocínio de um fabricante. Nessa relação muitos desafios foram vencidos com um aprendizado de ambas as partes, ela complementa.

Freesz (2019) acredita que os "concursos aproximaram os designers da realidade produtiva". A designer e ourives Mara Guerra ilustra a importância dessa aproximação a partir da própria experiência em quatro projetos finalistas desenvolvidos com três parcerias diferentes. Cada projeto foi uma oportunidade de testar técnicas e tecnologias na interação de formas de trabalhar a ourivesaria. Guerra (2019) acentua que o acompanhamento e apoio técnico da indústria patrocinadora foram fundamentais nos testes e experimentos durante a realização do projeto.

No Brasil, os dois concursos destacados ganharam relevância por colocarem em evidência o design de joias na produção brasileira. Os produtos desses concursos, realizados no período de 2002 a 2012, foram apresentados durante a Bienal Brasileira do Design em 2012, sediada em Belo Horizonte. A mostra *"Petraurum"* expôs no Museu de Artes e Ofícios da cidade um registro evolutivo do design de joias do Brasil representado por 200 peças de 80 designers brasileiros. Por uma iniciativa do IBGM, da AngloGold Ashanti e da Secretaria de Desenvolvimento Econômico de Minas Gerais, a mostra teve o patrocínio da AngloGold Ashanti e da Apex-Brasil. Segundo a declaração do curador da mostra, Manoel Bernardes:

> Mais do que impressionar pela beleza das peças, a exposição busca despertar no público a importância do design, mostrando a evolução desta atividade no país [...]. O design brasileiro ainda é bastante recente, mas o uso do ouro e das pedras já pode ser considerado marca registrada da joia nacional [...]. Até 1994 o Brasil não tinha identidade própria no design de joias (BERNARDES, 2019).

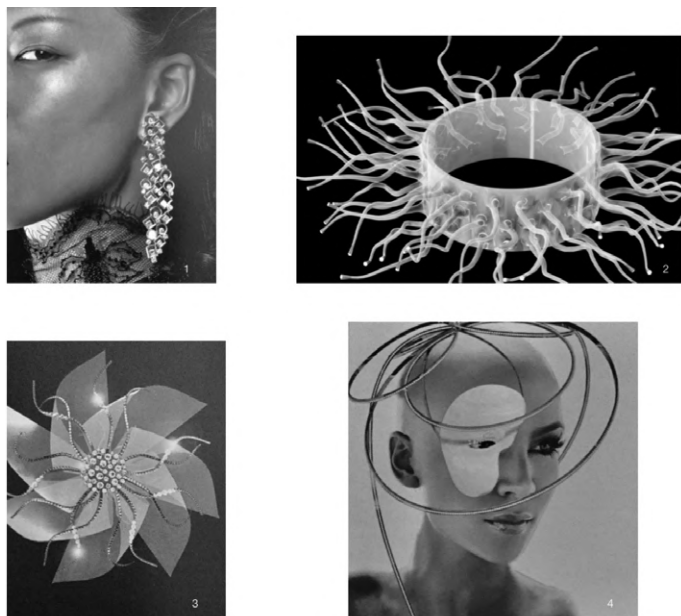



Figura 3: exemplos de produtos vencedores em concursos internacionais: (1) Vencedor De Beers, 2000, Sonaia Cajueiro; (2) Vencedor Jewellery Design Excellence Awards-JDE, 2006, Adriano Mol/Fernando Maculan; (3) Finalista HRD Awards Antuérpia, Bélgica 2005, Alessandro Alvarenga/Suka Braga; (4) Finalista HRD Awards Antuérpia/Bélgica 2007. Mariana Thomás/Raquel.

Fonte: (1) Catálogo De Beers, 2000; (2) imagem cedida por Mol, 2019; (3) Catálogo BGM, 2012; (4) Catálogo BGM, 2012.

O curador acentua a participação de Minas na produção do design brasileiro de joias, ressaltando que os designers mineiros, além do alto índice de classificação e premiação nos concursos nacionais, também têm se destacado em concursos internacionais, como ilustra o conjunto de imagens da Figura 3.

PRÊMIO ANGLOGOLD AUDITIONS

O Auditions é o maior concurso de design de joias em ouro do mundo. Realizado pela AngloGold Ashanti, empresa mineradora sediada em Johanesburgo na África do Sul, o concurso teve versões na China, Índia e Emirados Árabes. Sua versão brasileira foi realizada de 2002 a 2015, cujas joias finalistas integram o acervo da empresa e já foram expostas em diversos locais do Brasil e do mundo, evidenciando aspectos singulares da joalheria no país.

No Brasil, o concurso aborda questões relevantes, como o consumo responsável, a sustentabilidade, a preservação da cultura e da identidade nacional, além de projetar o país como criador e exportador de profissionais de alta capacidade técnica na área. Além disso, é uma verdadeira vitrine para o mundo, revelando a excelência dos designers brasileiros

e permitindo que o país obtenha cada vez mais reconhecimento e projeção internacional na área de design de joias (CATÁLOGO AUDITIONS 2014/2015).

As sete edições do concurso convocavam os designers à inovação e renovação do produto joia e incentivavam o uso de novas tecnologias. A cada edição, as temáticas buscavam estimular o potencial técnico e criativo dos profissionais na busca de soluções inéditas de projetos. Na sua 2ª edição, em 2004, o Auditions inseriu uma fase preparatória ao concurso em forma de fóruns regionais, com o "propósito de permitir o entrosamento e a troca de informações entre os participantes, além de ser de caráter didático, com a exposição de palestras, do conhecimento de ponta dos profissionais de diversas áreas" (ANGLOGOLD ASHANTI, PORTIFÓLIO 2004/2005).

No mesmo ano, o Auditions introduziu também uma etapa pré-seletiva na avaliação dos projetos concorrentes, na qual diferentes expertises na área analisavam os trabalhos a partir de aspectos pertinentes ao projeto de design como uso do material, factibilidade produtiva, grau de inovação, diferencial competitivo etc. Os trabalhos selecionados eram então submetidos a um novo corpo de jurados do país e do exterior, composto por representantes do design e outras áreas como jornalismo, fotografia, artes etc.

A presença da AngloGold Ashanti no estado e a realização dos fóruns em Belo Horizonte são apontadas por Bernardes (2019) como um fator importante na afirmação do design de joias mineiro. O trabalho de prospecção dos fóruns e a parceria com as universidades contribuíram para o caráter transformador dos concursos no design de joias mineiro. "Era um concurso muito importante para empurrar os limites de percepção dessa categoria de produtos", conclui Bernardes (2019).

AUDITIONS: EDIÇÃO DE 10 ANOS

TEMA	CATEGORIAS	PROJETOS FINALISTAS	FINALISTAS MG	Nº DESIGNERS MINEIROS
Brasilidade	Prêmio 10 anos Auditions	5	3	3
	Prêmio Auditions	13	5	6
Total		18	8	9

Tabela 1: premiação da Edição Comemorativa de 10 anos do Prêmio AngloGold Auditions em 2012, que premiou designers já laureados por prêmios anteriores.

Fonte: elaborada pela autora.

Em 2012, quando comemorou dez anos no país, o concurso premiou também uma categoria especial destinada aos designers já premiados em pelo menos uma de suas edições, conforme tabela anterior (Tabela 1). Do conjunto de dezoito joias selecionadas, seis pertenciam à categoria comemorativa dos dez anos do Auditions. Nessa categoria foi premiada a joia "A Rara" da designer Carla Abras, de Belo Horizonte. Sobre essa edição, a empresa declara que "as coleções são verdadeiras vitrines para o mundo, revelando a excelência dos designers brasileiros e permitindo que o país obtenha cada vez mais reconhecimento e projeção internacional na área de design de joias" (CATÁLOGO AUDITIONS, 2012).

Para ilustrar a significativa representação de designers mineiros nas edições de 2002 a 2015 do concurso Auditions, a Tabela 2 apresenta o número de projetos finalistas e o de finalistas de Minas Gerais, destacando o número de designers do estado envolvidos em cada edição. A diferença entre os números de projetos e o de designers finalistas deve-se a algumas participações em duplas.

Tabela 2: relação de projetos finalistas do Prêmio AngloGold Auditions (2002/2015) do país e de Minas Gerais.

Fonte: elaborada pela autora.

AUDITIONS 2002

TEMA	PROJETOS FINALISTAS	FINALISTAS MG	N° DESIGNERS MINEIROS
Hot glamour	15	7	8
Young & Cool	14	4	4
Brasilien essence	23	9	12
Total	52	20	24

AUDITIONS 2004

TEMA	PROJETOS FINALISTAS	FINALISTAS MG	N° DESIGNERS MINEIROS
Raízes e formas	34	16	19

AUDITIONS 2006

TEMA	PROJETOS FINALISTAS	FINALISTAS MG	N° DESIGNERS MINEIROS
Calor glacial	24	13	15

AUDITIONS 2008

TEMA	PROJETOS FINALISTAS	FINALISTAS MG	N° DESIGNERS MINEIROS
Natureza fantástica	22	13	19

AUDITIONS 2010/2012

TEMA	PROJETOS FINALISTAS	FINALISTAS MG	N° DESIGNERS MINEIROS
Sincronicidade	24	10	16

AUDITIONS 2014/2015

TEMA	PROJETOS FINALISTAS	FINALISTAS MG	Nº DESIGNERS MINEIROS
Recombinações	17	5	5

SÍNTESE DAS EDIÇÕES 2002 A 2015

PROJETOS FINALISTAS	FINALISTAS MG	Nº DESIGNERS MINEIROS
191	85	107

A aproximação da AngloGold Ashanti com a academia foi um fator que contribuiu para o fomento do design de joias no âmbito das instituições de ensino de design. Em Minas Gerais, em parceria com a UEMG, a empresa instalou o Laboratório AngloGold Ashanti de Pesquisa em Ligas de Ouro na Escola de Design. Criado em 2006 e integrado aos demais laboratórios do Centro de Estudos em Design em Gemas e Joias - CEDGEM, o Laboratório coordenado pelo ourives e professor Ronaldo Freesz dedicava-se ao estudo de novas técnicas e aplicações do ouro na produção de joias, conforme declaração da empresa:

> Por meio do AUDITIONS, a empresa estimula a inovação tecnológica no setor joalheiro, incluindo a pesquisa e a aplicação de novas ligas de ouro em peças conceituais, de forma que a renovação do design crie tendências e torne as joias mais atraentes (JORNAL MOMENTO/ANGLOGOLD ASHANTI, 2011, p. 7).

No Rio de Janeiro a empresa estabeleceu uma parceria com o Instituto Zuzu Angel e com a Universidade Veiga de Almeida. Em 2008, com vistas à ampliação de sua relação com a academia, criou a Academia Auditions, formada por representantes de dez instituições de ensino de design do país (Tabela 3), com o objetivo de “contribuir efetivamente com a profissionalização e o desenvolvimento do design brasileiro”. A função do grupo era “rediscutir os aspectos técnicos do concurso e promover a ampliação da Categoria Revelação, aberta a estudantes de design e áreas afins” (ANGLOGOLD ASHANTI, CATÁLOGO AUDITIONS, 2008). O grupo se reunia alternadamente em Nova Lima, sede da AngloGold Ashanti, em Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro.

REPRESENTANTE	INSTITUIÇÃO
Ângela de Souza Lima	FUMEC/MG
Auresnede Pires Stephan	Faculdade Santa Marcelina FASM/SP
Bernadete Teixeira (presidente)	CEDGEM/Escola de Design UEMG/MG
Cida Siqueira	PUC/RIO
Henny Aguiar Favaro	Universidade Presbiteriana Mackenzie/SP
Lucy Niemeyer	Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) UERJ/RJ
Miriam Mirna Korolkovas	Faculdade Santa Marcelina FASM/SP
REPRESENTANTE	**INSTITUIÇÃO**
Regina Machado	Universidade Veiga de Almeida/RJ
Sergio Casa Nova	Centro Universitário Belas Artes/SP
Sérgio Luís Busato	Universidade Estadual Paulista Bauru/SP

Tabela 3: relação de representantes de instituições na Academia Auditions.

Fonte: elaborada pela autora.

PRÊMIO IBGM DE DESIGN DE JOIAS

Criado em 1991 pelo Instituto Brasileiro de Gemas e Metais Preciosos, o Prêmio IBGM de Design de Joias contribuiu para a promoção da Marca Brasil por meio dos objetivos de revelar novos talentos, integrar designers à indústria e incentivar os cursos de pós-graduação no país. Além disso, a valorização das gemas coloridas e outros materiais tipicamente brasileiros aplicados na configuração das joias do concurso teriam sido “fatores de diferenciação do produto no mercado internacional”, afirma Bernardes (2019). Ele enfatiza a importância dos concursos do IBGM na consolidação da identidade da joia brasileira, ao promover a lapidação diferenciada nas gemas coloridas locais. Braga (2019) também aponta esse concurso como um “movimento” de valorização de pedras de baixo valor intrínseco, dando a elas o *status* de preciosidade.

A categoria lapidação diferenciada no concurso foi introduzida com o objetivo “de inovar a indústria de lapidação tradicional” ao agregar valor e tornar o produto exclusivo pela incorporação do design na própria lapidação (CATÁLOGO IBGM, 2012). Nesse caso, cria-se o projeto de design da gema que se transforma pelas técnicas de lapidação executadas pelas mãos do lapidário.

Em 2008, somente na sua 14ª edição, o IBGM incluiu uma categoria aberta à indústria com o objetivo de conhecer melhor seu trabalho na perspectiva da gestão do design. Das quatro empresas selecionadas, duas eram de Belo Horizonte, a Viana Joias e a Manoel Bernardes, sendo esta última a vencedora.

Até 2012, cada uma das dezessete edições do concurso apresentou temas e categorias identificados em pesquisas de demandas e tendências realizadas pelo próprio IBGM. A partir dessas pesquisas é que se definiam os critérios e as condicionantes dos projetos. As pesquisas sobre tendências realizadas pelo IBGM resultaram em oito publicações até 2009, sob o título *Caderno de Tendências*, quando transformou-se em *Preview Design*. O conteúdo dessas publicações, incluindo produção e consumo, contemplava o design de joias "como uma linguagem que fala dos indivíduos e suas épocas", segundo Regina Machado, designer e pesquisadora, que foi consultora de estilo do IBGM (IBGM, PREVIEW DESIGN DE JOIAS, 2009).

Originalmente o caderno era destinado somente à indústria, mas acabou incorporando o varejo e o consumidor, permitindo que as informações atingissem também fabricantes e consumidores. O lançamento nacional desse caderno estava associado à Feninger, feira setorial com expositores da indústria, onde aconteciam palestras e uma exposição das joias registradas no Caderno. O Preview foi uma ação integrada a outras atividades promovidas pelo IBGM, como os *workshops* realizados para a indústria e para os designers que, segundo o IBGM, atingiam micro e pequenas empresas do comércio e da indústria.

A Tabela 4 na sequência apresenta o resultado das edições de 2006 a 2012 do concurso IBGM, o número de finalistas e de designers mineiros finalistas nessas edições.

Tabela 4: relação de projetos finalistas do Prêmio IBGM (2002/2012) do país e de Minas Gerais.

Fonte: elaborada pela autora.

PRÊMIO IBGM DE DESIGN DE JOIAS 2006

CATEGORIAS	PROJETOS FINALISTAS	FINALISTAS MG
Sul	12	2
Sudeste	10	5
Centro Oeste	10	0
Norte	12	4
Nordeste	10	5
	54	16

PRÊMIO IBGM DE DESIGN DE JOIAS 2008

CATEGORIAS	PROJETOS FINALISTAS	FINALISTAS MG
Arquitetura brasileira	11	4
Lapidação diferenciada	10	5
Destaque indústria	4	2
	25	11

PRÊMIO IBGM DE DESIGN DE JOIAS 2010

CATEGORIAS	PROJETOS FINALISTAS	FINALISTAS MG
Joias da natureza	7	4
Lapidação diferenciada	10	7
A cara do Brasil	9	5
	26	19

PRÊMIO IBGM DE DESIGN DE JOIAS 2012

CATEGORIAS	PROJETOS FINALISTAS	FINALISTAS MG
Lapidação diferenciada	10	6
Gemas de cor e pérolas douradas	10	5
Poéticas contemporâneas	10	7
	30	18

SÍNTESE DAS EDIÇÕES 2006/2012

PROJETOS FINALISTAS	FINALISTAS MG
135	64

ASPECTOS SOBRESSALENTES DO DESIGN NOS PRODUTOS

Sem as imposições da produção comercial, os concursos de design de joias ampliaram a liberdade de inovar e experimentar materiais e processos, técnicas e novas tecnologias nos projetos, afirmam os entrevistados. Em relação aos aspectos do design nos produtos premiados, Abras (2019) pontua que "quando você olha para um produto de concurso, vê o que é superficial [...] mas 'pra' chegar a encantar é quando passou por todos os processos de desenvolvimento e de pesquisa." Até há bem pouco tempo, o "design de joias" era entendido como um desenho artístico da joia, afirma Freesz (2019), lembrando a forma como esse objeto era representado e a dificuldade de leitura na transposição da criação para a sua

materialidade: “Muitas vezes o desenho de uma peça era impossível de ser reproduzido”, reafirmando que “não basta saber desenhar”. Nessa mesma direção, Mol (2019) confirma que “no design é diferente de fazer algo só estético”, destacando sua experiência no acompanhamento dos concursos da AngloGold. “Ao acompanhar o concurso a gente via todas as submissões [...]. Quando conseguia ser bem executado era sinal que havia um projeto” (MOL, 2019).

Foi nessa perspectiva de projeto que se buscou na análise de produtos premiados identificar aspectos do design que lhe conferem uma inovação técnica, material, tecnológica e de uso. Em vista do volume de projetos e de aspectos polivalentes na configuração dos produtos finalistas, para efeito de ilustração foram selecionados alguns projetos, cujos autores e/ou processos aplicados na sua construção pudessem ser acessados.

Com relação ao conhecimento aplicado ao projeto, Carla Abras, com um currículo de muitas premiações, declara que: “o designer é um inconformado [...] nossa cabeça não para de fazer conexões [...] essa biblioteca a gente começa a trazer para os concursos [...] eu vou guardando, anotando referências”, explicando o processo de pesquisa, criação e desenvolvimento de “A Rara”. O projeto foi vencedor do Auditions Brasil 2012 na categoria especial de dez anos do concurso no Brasil para designers já premiados, com o tema Brasilidade.

> No caso da “A Rara” foi muito interessante [...] Ganhei um livro do Vik Muniz [...] quando der vou usar isso em um projeto [...] e eu tinha vontade de fazer uma peça com arara, um ícone da fauna brasileira que representa bem o país lá fora também [...] guardei na minha caixinha de memórias [...] Quando veio o concurso com o tema Brasilidade, não tive dúvida: Vik Muniz e arara. Mas como? (ABRAS, 2019).

Na arte do artista brasileiro Vik Muniz, ela conta que encontrou a representação da pluralidade brasileira. “Arara é cor, alegria, beleza. Como “lincar” as duas coisas?” Foi o desafio que ela se impôs. A integração dessas referências que deu origem ao processo de desenvolvimento da joia é ilustrada no painel conceito da Figura 4.

Abras salienta os desafios que surgiram durante o processo, destacando a aplicação de fotos coloridas nas penas da arara. “Como posso fazer algo que na ideia é perfeita,

mas que seja factível?”, ela se perguntava. Ela conta que a busca de soluções técnicas passou por diversas alternativas de fornecedores. “Tinha uma técnica com fotos, mas era em preto e branco e apenas sobre superfícies lisas”, relata. Ela então buscou um outro fornecedor com aplicação de cores.

“A Rara” (Acessório: Colar - Bolsa)

Nestes tempos de virtualidade, tudo o que é único, é percebido como precioso. A conexão entre o local e o global é imprescindível.

A Arara foi escolhida, por ter sua imagem fortemente associada ao Brasil como sinônimo de riqueza da diversidade dos recursos naturais, exclusividade local, raridade, e ameaça de extinção.

Inspirado nas obras do artista brasileiro Vik Muniz (considerado um dos mais importantes artistas contemporâneos do mundo), que compõe imagens a partir de fotografias, trazendo toda a pluralidade intrínseca em uma única obra, criou-se o acessório “A Rara”, o colar-bolsa, de uso versátil, contemporâneo, composto de penas de ouro com fotogravações das riquezas brasileiras. É um verdadeiro registro, eternizado através das fotos e do ouro, simbolicamente representado pelas penas de Arara.

Araras Brasileiras

Moda:
Inspirações na fauna e flora brasileira

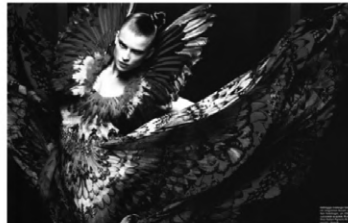
Vik Muniz
A partir de brinquedos

Vik Muniz
A partir de sucatas

Figura 4: painel conceito (*modoboard*) de origem do processo.

Fonte: imagem cedida por Abras (2019).

Também aí as impressões só poderiam ser sobre superfícies planas e lisas. Mas no seu projeto as penas tinham curvaturas e ranhuras. “Consegui convencer o fornecedor que a gente poderia, juntos, fazer com que fosse possível”, descreve Abras

(2019). Ela destaca a importância de se pesquisar os meios de produção antes de andar com a ideia, e da integração entre quem projeta e quem produz. “O fornecedor viu que podia ir além”, afirma, explicando o resultado com o registro de ícones brasileiros nas fotogravações sobre o ouro nas penas levemente curvadas e com ranhuras: “Cada pena tem um significado do que é ser brasileiro na origem [...], tem a fauna, a flora, a culinária, as artes e arquitetura...” (Figura 5).

Ainda durante o processo surgiram novas ideias, como ilustra Abras (2019): “quando fiz a cabeça me veio a ideia de colocar no olho uma telinha de LCD com o registro de artistas brasileiros” (Figura 6).

Figura 5: detalhe das penas em ouro com fotogravações dos ícones brasileiros.

Fonte: imagem cedida por Abras (2019).

Figura 6: imagens de arte brasileira na telinha de LCD no olho da arara.

Fonte: imagem cedida por Abras (2019).

Figura 7: o acessório joia: colar e bolsa.

Fonte: iagens cedidas por Abras (2019).

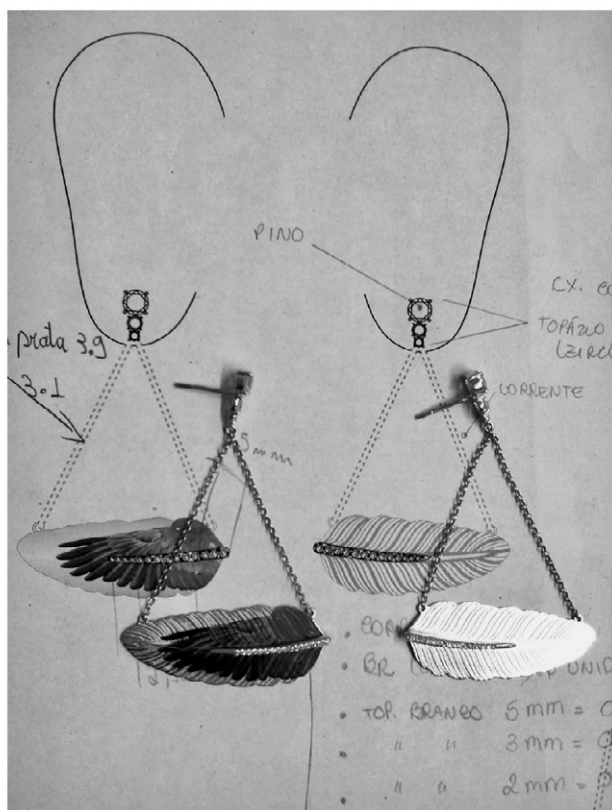



Figura 8: acessórios para o mercado derivados do projeto “A Rara”.

Fonte: imagens cedidas por Abras (2019).

Quanto ao uso da joia, Carla subverte a função do produto, justificando que “como a arara é muito vistosa, é grande, não poderia ser uma pecinha [...], tem que ser algo que a pessoa

bate o olho e diz: isto é Brasil” (ABRAS, 2019). Foi assim que criou um acessório com dupla função, um objeto que pode ser usado como uma bolsa ou como um colar (Figura 7).

Da ideia de representar a pluralidade brasileira à sua materialização no produto final, o projeto “A Rara” ilustra a característica dos concursos de estimular a pesquisa de novas possibilidades formais, materiais, técnicas e tecnológicas no design de joias.

A liberdade para experimentar combinações desses aspectos em um produto conceitual, segundo Abras (2019), cria inovações que podem ser adaptadas pela indústria em produtos comerciais. Do projeto “A Rara”, por exemplo, surgiu toda uma coleção de acessórios com o mesmo conceito e a mesma tecnologia produtiva (Figura 8).

Freesz (2019) ilustra como a integração de competências amplia o potencial inovativo do designer, citando o projeto da designer Maíra Paiva, vencedor na categoria lapidação especial do Prêmio IBGM 2011. O projeto de Maíra, à época pesquisadora do CEDGEM, representava mais que um desafio, quase uma impossibilidade, que o lapidário Wanderley Lopes Ferreira conseguiu realizar, enfatiza Freesz (2019). Para isso trabalharam juntos, integrando os conhecimentos de design ao domínio técnico da lapidação (Figura 9), destaca Freesz (2019).

ASPECTOS DO PROJETO	DESCRIÇÃO
Materiais	Quartzo fumê e ouro
Técnicas	Lapidação em elos sem emendas, em um mesmo bloco de quartzo
Estratégia	Valorização de matéria prima

Figura 9: principais aspectos ativados no projeto de lapidação especial, de Maíra Paiva, vencedor do Prêmio IBGM 2011.

Fonte: catálogo IBGM 2011.

AUTORES	PRODUTO
EDSON XAVIER /MARA GUERRA	COLAR

ASPECTOS DO PROJETO	DESCRIÇÃO
Materiais	Hematita
Técnicas	Lapidação em facetas desencontradas a fim de representar os diferentes reflexos de uma cava de minério.
Estratégia	Valorização de matéria prima abundante em MG

Figura 10: principais aspectos ativados no projeto de lapidação especial do Prêmio IBGM de Mara Guerra e Edson Xavier.

Fonte: imagem cedida por Guerra (2019).

AUTORES
ADRIANO MOL/ FERNANDO MACULAN

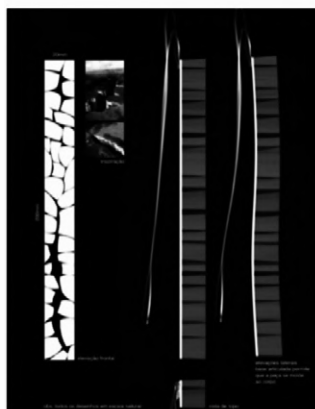
PRODUTO
PINGENTE

ASPECTOS DO PROJETO	DESCRIÇÃO
Materiai	Ametista
Técnicas	Lapidação em facetas prismáticas
Aspecto Estratégia	Representação do Canion Itambezinho de Aparados da Serra e uso de material local para representar a região sul do país

Figura 11: aspectos ativados no projeto de lapidação especial Prêmio IBGM, 2011 de Adriano Mol e Fernando Maculan.

Fonte: imagens cedidas por Mol (2019).

Em relação a esse projeto, Favaro (2013) acentua a importância do conhecimento dos princípios básicos e detalhes técnicos que podem levar a criações mais ousadas e à avaliação das técnicas necessárias para produzi-las, sublinhando que Maíra, além de designer, tem mestrado em engenharia de materiais.

Um outro projeto na categoria lapidação diferenciada confere valor à hematita, material também abundante no estado, mas de baixo valor intrínseco e pouco usado na joalheria, como observa Mara Guerra (2019), uma das autoras do projeto (Figura 10).

Ainda na mesma categoria, o projeto da Figura 11 ilustra como o design em gemas pode, além de valorizar o material, traduzir os aspectos e conceitos de uma região por meio da lapidação de uma gema local para representar um ícone da região.

Seja na exploração de formas, texturas, materiais e tecnologias, ou reproduzindo significados étnicos e tradições, o olhar do designer tem revelado nos concursos surpreendentes objetos de adorno corporal, quebrando os padrões da joalheria tradicional. Como bem observa Bernardes (2019), "arejando a indústria e ampliando suas possibilidades de inovação".

Um outro exemplo que ilustra as muitas possibilidades de inovação no design de joias é o projeto vencedor do Auditions 2004, de Fernanda Barcelos (Figura 12).

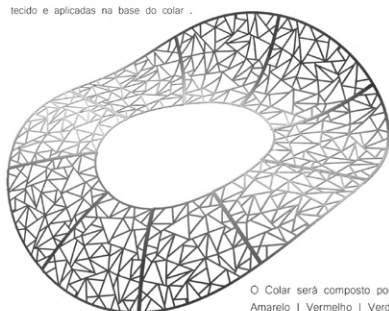
AUTOR FERNANDA BARCELOS	PRODUTO SAIA JOIA

ASPECTOS DO PROJETO	DESCRIÇÃO
Materiais	bandeirinhas (Volpi) em coco, ouro amarelo, branco e rosé
Técnicas	Técnica tradicional do coco e ouro da região de Diamantina/MG
Estratégia	Inovação da tradição Subversão da função

Figura 12: aspectos ativados no projeto vencedor do Auditions 2004, de Fernanda Barcelos.

Fonte: catálogo AngloGold Auditions, 2004.

Nesse projeto, a leitura e a influência das técnicas tradicionais do coco e ouro da região mineira de Diamantina encontraram nas bandeirinhas do artista Volpi o suporte para representar o conceito de brasilidade no produto. Na reconfiguração técnica do material, a tecnologia e a artesania, juntos, contribuíram para ativar os aspectos da tradição na inovação do produto. Sobre o encontro dessas áreas no design de joias, Favaro (2013) atenta para as possibilidades de troca e compartilhamento que existem entre o design e o artesanato pela aplicação de metodologias que proporcionem um diálogo real entre elas. Como a técnica do coco e ouro, materiais e técnicas autóctones têm despertado o interesse crescente de pesquisas na produção joalheira, com processos produtivos que, apesar dos recursos tecnológicos disponíveis, não prescindem da habilidade manual de especialistas qualificados no desenvolvimento dos produtos.

As pinturas de Picasso serão trabalhadas e a imagem digital resultante será impressa em tecido e aplicadas na base do colar .

Arte: estética, magia e linguagem.

O adorno Magide é inspirado na geometrização das formas e volumes, na sensação de pintura escultórica e nas cores vivas do Cubismo.

As obras de Pablo Picasso são recombinadas e as formas da natureza representadas por meio de figuras geométricas salientam o volume colorido sobre a superfície plana.

Figura 13: painel conceito (*moodboard*) do projeto Magide de Flávia Rigoni.

Fonte: imagens cedidas por Rigoni (2019).

Figura 14: Magide de Flávia Rigoni, 2º lugar no concurso Auditions 2014/2015.

Fonte: imagens cedidas por Rigoni (2019).

A quebra de fronteiras entre diversos campos no design de joias foi estimulada no último concurso AngloGold Auditions, realizado em 2014/2015. O tema “Recombinações” trouxe uma transversalidade de aspectos nos projetos com o encontro de áreas como a moda, a arte, a cultura pop etc., como sintetiza o catálogo da mostra: “A união de ideias, elementos ou conceitos existentes para criar algo inovador em um cenário

encantador: cidades mineiras testemunhas da história da cadeia produtiva do ouro, suas igrejas, pessoas, arte barroca e paisagens" (AUDITIONS, 2015).

Dessa última edição do AngloGold Auditions, a peça Magide de Flávia Rigoni (Figura 13) ilustra a articulação do repertório, das experiências e ideias do designer quando provocado por um problema ou estímulo externo. Nesse caso, o tema "Recombinações" possibilitou a Rigoni retomar estudos anteriores, adequando-os ao tema.

No seu depoimento, Rigoni conta que o projeto Magide estimulou inclusive a abertura da sua marca própria: "Falei que se eu fosse selecionada, teria coragem de iniciar minha marca. As primeiras peças, primeira leva da produção, foram derivadas desse conceito [...]. Ela me deu coragem para iniciar [...]. Todo processo, conceitual ou não, eu vejo como um projeto" (RIGONI, 2019).

Flávia afirma que a complexidade da peça trouxe dificuldades que levaram a muitas experimentações, sobretudo com os materiais. A impressão das imagens, por exemplo, foi pensada e experimentada sobre materiais como acrílico e tecido, sem os resultados esperados. Depois de muitos testes, as imagens foram impressas sobre o aço inox e depois recortadas para sua montagem no ouro (Figura 14). Ou seja, "desconstruir para construir", conclui Rigoni (2019).

COMENTÁRIOS

Na identificação dos aspectos distintivos do design de joias mineiro premiado, este relato aponta para as múltiplas possibilidades de abordagem de sua configuração. O alto índice de profissionais finalistas nos concursos da área destaca projetos que integram aspectos da arte, artesania, técnicas e tecnologias, materiais e processos. Esses aspectos demandam estudos mais categorizados de suas características, o que abre perspectivas para enfoques específicos sobre a aplicação do design nos vários níveis da cadeia de valor do setor de gemas e joias.

Vale dizer que os concursos têm sido um mecanismo de interface importante na relação do designer de joias com o respectivo setor produtivo. Associado a empresas, tradicionais patrocinadoras de jovens e de experientes designers, os concursos têm contribuído ao desenvolvimento de inovações

técnicas, materiais e de processos que são assimiladas pela indústria. Ainda de forma restrita, mas significativa.

Do compartilhamento de conhecimentos e da integração entre áreas da teoria e da prática nos concursos pouco se sabe. O conhecimento tácito, desenvolvido em anos de prática, poderia ser mais discutido na pesquisa acadêmica quanto ao papel da experiência na prática processual do design de joias. Porém, observa-se que as técnicas e processos artesanais tradicionais já têm sido desvendados nos concursos e revestidos com a linguagem contemporânea das novas tecnologias. Se trazidas para o âmbito acadêmico, essas experiências acabariam como catalisadoras de discussões para ampliar o potencial da pesquisa na área. Seu estudo pode configurar oportunidades de dialogar com a tradição e potencializar a capacidade de se acessar o novo.

De uma perspectiva mais ampla, este breve estudo permite inferir que há uma inegável influência da tradição mineral do estado na vocação mineira para o design de joias. Fica evidente também que os concursos concorreram para dar visibilidade ao produto joia "Feito em Minas Gerais". Porém, parte intrínseca ao processo seria, supostamente, um maior reconhecimento da importância do design e do profissional para o setor de gemas e joias no estado. Mas ainda há muita desilusão por parte dos profissionais. Um tema que também merece ser mais discutido.

REFERÊNCIAS

ABRAS, C. ***Sobre design de joias em Minas Gerais*** [Entrevista cedida a] Maria Bernadete dos Santos Teixeira. Belo Horizonte, 31 de maio de 2019, gravada em áudio com duração de 30:04" e 3:13.

ALBERTI, V. ***Manual de História Oral***, 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

ANGLOGOLD ASHANTI. Collection 2002. ***Catálogo***. Minas Gerais, 2002.

ANGLOGOLD ASHANTI. Collection 2004. ***Catálogo***. Minas Gerais, 2004.

ANGLOGOLD ASHANTI. Collection 2006. Calor Glacial. ***Catálogo***. Minas Gerais, 2006.

ANGLOGOLD ASHANTI. Auditions. *Hyper Nature*/Natureza Fantástica. Collection 2008. ***Catálogo***. Minas Gerais, 2008.

ANGLOGOLD ASHANTI. Auditions. Brasilidade: uma história do ouro. ***Catálogo***. Minas Gerais, 2010.

ANGLOGOLD ASHANTI. Auditions. Sincronicidade. ***Catálogo***. Minas Gerais, 2012.

ANGLOGOLD ASHANTI. Auditions. Recombinações: ***Catálogo***. Minas Gerais, 2014-2015.

BERNARDES, M. ***Sobre design de joias em Minas Gerais*** [Entrevista cedida a] Maria Bernadete dos Santos Teixeira. Belo Horizonte, 13 de junho de 2019, gravada em áudio com duração de 54:59".

BRAGA, M. C. ***Sobre design de joias em Minas Gerais*** [Entrevista cedida a] Maria Bernadete dos Santos Teixeira. Belo Horizonte, 14 de junho de 2019, gravada em áudio com duração de 11:56".

BUSATO, S. ***Metodologia de Projeto Aplicada à Produção de Joias.*** Belo Horizonte: EAD/DUO, Seminário: Design brasileiro: beleza e sustentabilidade em nome do desenvolvimento. Palestra 03. Disponível em: www.anglogold.com/academiaauditions. Acesso em: 10 jun. 2019.

CAMPOS, A. P. ***Joia contemporânea brasileira:*** reflexões sob a ótica de alguns criadores. 1997. 204 f. Dissertação (Mestrado em Educação Artes e História da Cultura) – Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 1997.

CAMPOS, A. P. Design e Arte: aproximações através da Joalheria Contemporânea. ***Anais*** [...]. São Paulo, P&D Design 2010, v. 1, p. 1917-1937.

CAMPOS, A. P. ***Arte-joalheria:*** uma cartografia pessoal. 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Unicamp, Campina, 2011.

CHARLES ROUEX, E. ***A era Chanel***. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DE BEERS. ***Diamond International Awards***. Londres. 2000.

FAVARO, H. A. B. R. ***Design de joia e pesquisa acadêmica:*** limites e sobreposições. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

FRANCH, C. Sociologia, Identidade, Senso de história e mercado para o desenvolvimento de joias do Pará. *In:* NEVES, R. H. N.; QUINTELA, R. S.; PINTO, R. G.; MEIRELLES, A. C. R. (org.). ***Joias do Pará:*** design, experimentações e inovação tecnológica nos modos de fazer. Belém: Paka Tatu, 2011.

FREESZ, R. ***Sobre design de joias em Minas Gerais*** [Entrevista cedida a] Maria Bernadete dos Santos Teixeira. Belo Horizonte, 28 de maio de 2019, gravada em áudio com duração de 15:28".

GUERRA, M. ***Sobre design de joias em Minas Gerais*** [Entrevista cedida a] Maria Bernadete dos Santos Teixeira. Belo Horizonte, 28 de maio de 2019, gravada em áudio com duração de 7:25".

IBGM/APEX- BRASIL. ***Precious Brazil***, gems & jewelry, 2005. Disponível em: https://preciousbrazil.com/. Acesso em: 10 maio 2020.

IBGM. Instituto Brasileiro de Gemas e Metais Preciosos. ***Design Brasileiro de Joias:*** construção de uma identidade. Brasília: IBGM, 2012.

JEWELLERY DESIGN AWARDS/PRÊMIO IBGM DE DISEÑO DE JOYAS. Brasília: IBGM, 2010.

LABERIA, E. M. L. C. ***Design de jóias:*** desafios contemporâneos. 2009. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.

MACHADO, M. R. S. ***Preview Design de Joias 2009***. Brasília: IBGM, 2008.

MOL, A. ***Sobre design de joias em Minas Gerais*** [Entrevista cedida a] Maria Bernadete dos Santos Teixeira. Belo Horizonte, 30 de maio de 2019, gravada em áudio com duração de 21:12".

OSTROWER, F. ***A sensibilidade do intelecto***. Rio de Janeiro: Campos, 1998.

OZANAN, L. ***A joia mais preciosa do Brasil:*** joalheria na comarca do Rio das Velhas 1735-1815. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017.

PORTAL UAI. Museu de Artes e Ofícios abriga exposição sobre joias premiadas. ***Agência Minas***. 09/10/2012. Disponível em: https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2012/10/09/noticia-e-mais,105533/museu-de-artes-e-oficios-abriga-exposicao-sobre-joias-premiadas.shtml. Acesso em: 23 maio 2022.

RIGONI, F. ***Sobre design de joias em Minas Gerais*** [Entrevista cedida a] Maria Bernadete dos Santos Teixeira. Belo Horizonte, 11 de junho de 2019, gravada em áudio com duração de 11:00".

SCHON, D. ***The reflective practtioner. How professionals think in action.*** New York: Basic Books, 1983.

TEIXEIRA, M. B. S. ***Os objetos intermediários da concepção na construção coletiva da identidade do produto de joalheria.*** Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção). Belo Horizonte: UFMG, 2002.

TEIXEIRA, M. B. S. Design de joias em Minas Gerais: a construção de uma identidade. *In:* CATAÑEDA, C.; ADDAD, J. C.; LICCARDO, A. (org.). ***Gemas de Minas Gerais.*** Belo Horizonte: SBG/MG, 2001.

SITES CONSULTADOS

https://www.sauer1941.com/institucional/historia. Acesso em: 5 maio 2009.

https://www.faecpr.edu.br/site/escola_negocios/documentos/entre_as_estrelas_mundiais_do_mercado.pdf. Acesso em: 5 maio 2019.

https://www.studyusa.com/pt/schools/p/ca142/gia-gemological-institute-of-america. Acesso em: 9 jun. 2019.

A gênese do design na Itatiaia Móveis

8

Luciana de Castro Maeda Avellar

No ano de 1964, foi fundada a Indústria Itatiaia Móveis, localizada em Ubá, no interior de Minas Gerais. Seu fundador, Lincoln Rodrigues Costa, descendente de italianos, comprou uma pequena fábrica de móveis existente na cidade e, com uma máquina de dobrar chapas de aço, começou a produzir armários de cozinha. Lincoln, através da Itatiaia Móveis e de sua preocupação com as questões sociais, implantou uma das primeiras fábricas de móveis do estado de Minas Gerais, que, mais tarde, tornou-se uma das maiores fábricas do Polo Moveleiro de Ubá/MG.

Marcada por uma gestão familiar, sempre atenta às necessidades dos clientes e com foco em inovações tecnológicas, após a morte de Lincoln, a indústria passou a ser gerida por seu filho, Lincoln César Penna Costa, a partir do final da década de 1980. Com uma visão inovadora, ele buscou no design uma forma de ampliar seu parque fabril, diversificando a produção e aumentando a gama de produtos.

Para tal, ao participar de um evento realizado na Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais (FIEMG), no final dos anos 1980, Lincoln César conheceu as designers Leila Amaral Gontijo e Denise Alamy Botelho, da Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC).[1] Foi por intermédio delas que a história da Itatiaia Móveis com o design começou a ser desenhada. Muitos desafios foram colocados, muitas regras precisaram ser quebradas, porém, uma única certeza permeou: o sucesso dos projetos implantados pela equipe e os prêmios importantes conquistados.

Nesse contexto, surgiram as seguintes indagações, que nortearam a pesquisa proposta: Qual foi a gênese do design na empresa Itatiaia Móveis? Como se deu a implantação da Gerência de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (Geped) na Itatiaia Móveis? Assim, o presente trabalho teve como objetivo

1. SAFAR, Gisele Hissa. Os projetos de sinalização e mobiliário urbanos para Belo Horizonte na década de 1970. *In:* BRAGA, Marcos da Costa; ALMEIDA, Marcelina das Graças de; DIAS, Maria Regina Álvares Correia. (org.). **Histórias do Design em Minas Gerais.** Belo Horizonte: EdUEMG, 2017.

geral investigar a implantação do design na Indústria Itatiaia Móveis e quais os impactos dos seus primeiros projetos.

O que justificou esta pesquisa foi registrar historicamente o momento em que o design foi implantado na empresa e de que maneira ele mudou a trajetória de crescimento da Itatiaia Móveis. Pretendeu-se, através da história oral e da abordagem da micro-história, conhecer a implantação da Gerência de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (Geped), e, a partir de uma pesquisa documental, registrar os principais projetos realizados pelo grupo, que consolidaram o design na indústria: as Linhas Itabela, marco da inserção do design na indústria, a Linha Itaplus, símbolo da consolidação do design na indústria e a Linha I.Nova System, um dos marcos da produção modular na indústria moveleira no Brasil.

A proposta de trabalhar uma pesquisa de natureza qualitativa utilizando o método de história oral e a abordagem da micro-história se deu por entender que, para conhecer e compreender a importância da Itatiaia Móveis na história do design mineiro, era fundamental conhecer a implantação do design na indústria. Para tal, foi essencial conversar com os designers e levantar informações que partissem da vivência dos profissionais que fizeram parte dessa trajetória.

Afinal, a história oral, de acordo com Matos e Senna (2011, p. 96), "[...] centra-se na memória humana e sua capacidade de rememorar o passado enquanto testemunha do vivido". Para complementar a análise, o uso da micro-história foi importante, pois foi necessário delimitar um período, conforme defende Gasparetto (s.d.)[2]: "[...] a proposta é que se desenvolva uma delimitação temática extremamente específica em questão de temporalidade e de espaço para conseguir observar realidades que não são retratadas pela história geral".

2. GASPARETTO, Antônio Junior. Micro-História. InfoEscola, [s.d.]. Disponível em: http://www.infoescola.com/historia/micro-historia. Acesso em: 6 jul. 2019.

Para conhecer e resgatar a gênese do design na Itatiaia Móveis, foi delimitado o período de 1988 – ano da contratação do CETEC para a realização do primeiro projeto de design –, passando pelo ano de 1995 – ano do lançamento da segunda linha, a Itaplus, que consolidou o design na Itatiaia –, até 2001, com o lançamento da Linha I.Nova System em parceria com o escritório NCS Design, dos sócios Ângela Carvalho e Alex Neumeister. Assim, a amostra contemplou os primeiros designers que integraram a equipe do Geped, direta e indiretamente, distribuídos cronologicamente de acordo com o período, em

que trabalharam na empresa. A seleção desses profissionais foi feita a partir de um levantamento da história da Itatiaia.

As entrevistas e as filmagens tiveram o intuito de investigar, através do cotidiano dos entrevistados, como era o dia a dia na indústria, como se deu o desenvolvimento dos primeiros projetos e o que impactou no processo produtivo da Itatiaia. As perguntas foram direcionadas apenas para a implantação do design e sobre os profissionais e seus projetos na empresa, de modo que a relação do entrevistado com a equipe possa ser analisada. Os depoimentos foram gravados e transcritos, transformados num relato literário em primeira pessoa, conferidos e aprovados pelos entrevistados.

Ao detectar a carência de registros e bibliografias na área pesquisada, uma vez que são encontrados poucos estudos e relatos sobre a indústria, a proposta da pesquisa em questão possibilitou resgatar valores e memórias que foram perdidos com o tempo e que fazem parte da história do design em Minas Gerais.

UM BREVE HISTÓRICO DA ITATIAIA MÓVEIS

Em 14 de novembro de 1921, nasceu Lincoln Rodrigues Costa, filho de Victor Rodrigues da Costa e Georgina Rodrigues da Costa, imigrantes italianos. Lincoln, aos 18 anos, mudou-se para Belo Horizonte/MG e, aos 20 anos, recebeu um convite para assumir a direção de uma padaria na cidade de Viçosa, Zona da Mata mineira. Durante sua gestão nessa padaria, conheceu o senhor Genaro Crispi,[3] um representante do Moinho da Luz, produtor de farinha de trigo, que o convidou para se mudar para a cidade de Ubá/MG. Ao chegar à cidade, entrou na Companhia de Representação e Transporte (CORETRAN), tendo como sócios Renato Braccini[4] e Francisco Crispi Neto,[5] que o levou mais tarde a assumir a gestão da fábrica de Macarrão Crispi.

No ano de 1964, Lincoln comprou uma pequena fábrica de móveis em Ubá/MG, que mais tarde veio a se tornar a Itatiaia Móveis de Aço, uma das maiores indústrias de móveis do país. O nome da empresa foi escolhido por ele após ser inspirado por uma lembrança do Pico das Agulhas Negras, que se localiza na divisa entre São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro e fica no Parque Nacional de Itatiaia. Para ele, a visão era "de uma empresa que quer sempre chegar ao topo". Segundo Martins (2006, p. 27), "Itatiaia é um nome de origem

3.
Genaro Crispi (1915-1995) – Italiano, imigrante, instalou-se com seus pais na cidade de Ubá, onde mais tarde fundou a fábrica de macarrão Crispi. Disponível em: https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/100-envolvida-114231. Acesso em: 26 jun. 2019.

4.
Renato Braccini Marques (1926-2003) – Mudou-se para a cidade de Ubá em 1941, e em 1997 tornou-se membro do primeiro Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural de Ubá. Disponível em: https://www.uba.mg.gov.br/abrir_arquivo.aspx/Renato_Braccine_Marques?cdLocal=2&arquivo={D5265E5B-BABD-BCAB-E06D-EE53EAE28C4C}.pdf#search=renato%20braccini. Acesso em: 26 jun. 2019.

5.
Francisco Crispi Neto (1932-2009) – Filho de Genaro Crispi, sócio na Industria de Macarrão Crispi de sua família. Disponível em: https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/100-envolvida-114231. Acesso em: 26 jun. 2019.

Tupi-guarani, dos indígenas Puris, que significa 'pedra cheia de pontas', o qual inspirou o slogan da empresa 'móvel feito para durar', assim como as pedras".

A fábrica tinha apenas oito funcionários quando Lincoln a adquiriu e produzia um armário por dia. Eram móveis produzidos artesanalmente com tesoura e, consequentemente, tinham qualidade elevada, o que rapidamente conquistou o mercado (MARTINS, 2006, p. 27). No ano de 1965, devido ao sucesso de aceitação, a empresa comprou a primeira máquina de dobrar chapas de aço e, de acordo com Martins (2006, p. 27), "[...] a partir de então, começou a investir na compra de equipamentos e veículos, e aumentou seu 'mix' de produtos." A empresa cresceu e se tornou uma grande referência na produção de móveis de aço, até que, no ano de 1986, Lincoln Rodrigues Costa morreu, e seu filho, Lincoln Cesar Penna Costa, assumiu a direção da empresa, dando início a uma nova fase.

Lincoln César nasceu em Ubá no ano de 1946 e se tornou um grande empresário, que se destacou no cenário brasileiro. Foi acionista majoritário e diretor-presidente do Grupo Itatiaia, fundado por seu pai em 1964, do qual esteve à frente por 19 anos. Nesse período, foi presidente da Associação Comercial e Industrial do município de Ubá, entre os anos de 1975 a 1983, e foi eleito pela Revista Referência[6] como um dos "homens de marketing do ano de 1996" e foi membro do Conselho Curador da Fundação Dom Cabral de 1997 a 2000. Por fim, tornou-se membro do conselho político, econômico e social da FIEMG, da qual recebeu o título de industrial do ano em 1999. Durante sua gestão, levou a Itatiaia a receber o prêmio de melhor empresa do segmento de móveis, em 1991.

6. Revista Referência – Atualmente conhecida por Referência Florestal, é uma publicação com o objetivo de informar quanto a novas tecnologias, produtos, serviços e pesquisas que estão sendo desenvolvidas na área. Disponível em: https://referenciaflorestal.com.br/quem-somos/. Acesso em: 26 jun. 2019.

Lincoln era um gestor humano, focado na inovação e nas novas tendências do mercado, e buscava o crescimento e desenvolvimento da empresa e do setor, além de exercer um importante papel social, conforme citaram todos os designers entrevistados para este trabalho. De acordo com Gontijo (2019), "O Lincoln era uma pessoa muito inteligente e dedicado ao seu negócio. Foi um aprendizado, o convívio com ele e sua empresa". Investia na educação e no aperfeiçoamento de seus funcionários e os encorajava a aproveitar oportunidades, inclusive de serem donos do próprio negócio, conforme atestou Abijaode (2019): "Lincoln incentivava os funcionários a montarem suas próprias fábricas", o que levou a cidade de Ubá a se transformar no Polo Moveleiro de

Minas Gerais. De acordo com Corrêa (2019), "Lincoln, assim que os funcionários recebiam seus salários, marcava uma reunião para orientá-los em como gastarem seu dinheiro, não endividarem, se colocava à disposição para ajudá-los caso precisassem".

Além da visão humana e da característica social de sua gestão, Lincoln priorizava o crescimento e estava sempre atento às inovações propostas pelo mercado. Foi nesse contexto de busca por novas perspectivas para se manter à frente da concorrência que aconteceu o contato com o design. Nos anos de 1986 e 1987, foram contratados designers terceirizados para desenvolver os projetos, mas o resultado ainda não era satisfatório (BOTELHO, 2019). Foi então que Lincoln buscou, segundo Gontijo (2019), "junto ao CETEC/MG, apoio para o trabalho de Design na Itatiaia Móveis". Isso o levou a uma palestra em 1988, ocorrida na FIEMG, intitulada, de acordo com Botelho (2019), "as possibilidades da utilização do design na indústria moveleira", ministrada pelas designers Leila Amaral Gontijo[7] e Denise Alamy Botelho,[8] naquela época ligadas ao CETEC, coordenado pelo designer Roberto Werneck.[9]

Nesse momento, foi iniciado um trabalho entre o CETEC e a indústria, com o objetivo de desenvolver o design de uma linha de produtos para a Itatiaia. A equipe era composta pelas designers Leila Amaral Gontijo e Denise Alamy Botelho, e nela, segundo Botelho (2019), "[...] desenvolveu-se um projeto inovador, onde foi mudada a cara dos armários de aço no mercado em geral." Nasce, então, a Linha Itabela, com um design limpo, reto e que "[...] agradou ao mercado em geral" (BOTELHO, 2019).

Através dessa ideia, surgiu o convite a Leila Gontijo, responsável direta pelo projeto, e a Denise Botelho, para montar o departamento de projetos de design na indústria, afinal, segundo Gontijo (2019), "Lincoln tinha consciência do papel que o design pode ter no valor de um produto". Embora fosse uma das maiores indústrias de móveis da época, seu parque fabril possuía limitações tecnológicas para o desenvolvimento de projetos muito ousados em seu processo produtivo, mas Lincoln insistiu. Ainda segundo Gontijo (2019), "[...] ele entendia que através do design poderia colocar seus produtos em um patamar mais elevado no mercado".

7.
Leila Amaral Gontijo (1953) - Graduada em Desenho Industrial pela Fundação Universidade Mineira de Arte (FUMA) (1977) e pós-doutora pela Universidade de Lund, na Suécia (1999). Professora Titular da Universidade Federal de Santa Catarina, atuando na área de Engenharia de Produção. (GONTIJO, 2019).

8.
Denise Alamy Botelho (1962) – Designer, pós-graduada em Marketing pela Fundação Getúlio Vargas (1999) e em Comunicação Estratégica pela PUC – Minas (2007). Atualmente é sócia proprietária da 22 Graus, empresa de comunicação e marketing em Belo Horizonte/MG (BOTELHO, 2019).

9.
Roberto Werneck (1956) - Graduado em Desenho Industrial pela Universidade do Estado de Minas Gerais (1976). Atualmente é professor titular da Universidade do Estado de Minas Gerais e Designer Industrial e Gráfico da Companhia Design Ltda. Disponível em: http://lattes.cnpq.br/2663587870561031. Acesso em: 3 jul. 2019.

Leila Gontijo, que, em 1989, havia retornado de um doutorado na França, era professora na Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (FUMA), atual Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) em Belo Horizonte, e estava mais interessada em trabalhar na área de educação, o que a levou a aceitar um convite da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), impedindo-a de aceitar o convite feito por Lincoln. Na época, o CETEC havia passado por um processo de reestruturação, a equipe foi reduzida e a área de design, aos poucos, foi sendo eliminada. Isso possibilitou que Denise Botelho aceitasse o desafio, assim, nasce em 1990 a Gerência de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (Geped), sob a sua administração.

O cenário político e econômico da época em que o primeiro contato com o design aconteceu (1980/1990) levou a Itatiaia a buscar o diferencial para os seus produtos. Assim, o investimento em design mudou para sempre os produtos e o processo produtivo da marca.

O CENÁRIO POLÍTICO E ECONÔMICO DA ÉPOCA

Para entender o contexto e a importância da Itatiaia Móveis para a história do design mineiro, é fundamental contextualizar o cenário econômico e político entre o final dos anos de 1980 e começo de 1990. No campo político, assim como no campo econômico, segundo Moraes (1997, p. 75), "[...] as regras do jogo eram modificadas conforme os interesses dos países de centro e de suas empresas líderes". Da mesma forma, torna-se claro que a maior preocupação, de acordo com Tambini (2004, p. 28), "[...] era que os recursos do mundo exauriam-se num ritmo insustentável". Portanto, o maior desafio era encontrar um ponto de equilíbrio entre consumo e industrialização e, para tal, fez-se necessário entender que "o design industrial a ser praticado nos países não desenvolvidos não poderia ter o mesmo modelo que os países industrializados seguiam" (MORAES, 1997, p. 76). Essa situação levou ao surgimento do design de centro e do design de periferia.

O que difere o design dos países industrializados é a qualidade e a capacidade tecnológica dos seus produtos. Contudo, com o avanço da comunicação e dos transportes, essa diferença foi diminuindo. A década de 1990 ficou marcada pela

velocidade com que a tecnologia e as pesquisas científicas avançavam; as imagens produzidas pela cultura global, resultado da internacionalização e da desterritorialização causadas pela globalização, tomavam conta do mundo. A abertura de novos mercados, despadronizados pelo glocalismo,[10] criou novos hábitos de consumo, dando origem a um novo cenário mercadológico, que abriu precedente à discussão do papel da sociedade de consumo, que, por sua vez, foi intensificada pelas novas tendências, resultado da interface entre consumo e design.

No contexto político, o país vivia um momento de crise econômica e política. A escolha do primeiro chefe de governo da Nova República, após a ocupação militar, o então presidente Tancredo Neves[11] – eleito em 1985 por voto indireto – trouxe uma nova perspectiva de vida para os brasileiros. Tancredo defendia, segundo Averburg (2005, p. 216), "[...] reformas estruturais, enquanto demonstrava intenção de combater com firmeza a inflação". Contudo, em março de 1985, antes de assumir a presidência, Tancredo Neves morreu, e o vice, José Sarney,[12] assumiu como o chefe de Estado maior. No primeiro ano da gestão de Sarney, o cenário político e econômico ainda era instável, o povo ainda se sentia inseguro em relação à inflação e havia falta de diretrizes no governo.

> Os primeiros dez meses de governo foram marcados por contraditório cenário econômico e político, no qual o entusiasmo com a redemocratização, as razoáveis taxas de crescimento e os apreciáveis saldos na balança comercial não bastaram para tranquilizar a sociedade ante os estragos decorrentes do processo inflacionário. E a explicação repousa no fato de haver consciência quanto à falta de diretrizes que balizassem a trajetória do país (AVERBUG, 2005, p. 216).

O Brasil, mesmo com sua industrialização em desenvolvimento, vivia um momento tenso. O final dos anos de 1980 ficou marcado pela inflação, que obteve índices alarmantes e não controlados pelo governo, o que causou sucessivas greves, para descontentamento populacional pois havia o receio de a inflação desequilibrar e atrapalhar a industrialização do país. Nesse cenário, foi anunciado, em fevereiro de 1986, o conjunto de medidas econômicas conhecido como Plano Cruzado.

10.
Glocalismo é um movimento que busca não apenas a sobrevivência da indústria capitalista pela venda eficaz, mas também a hibridação das culturas em tempo real (AVELAR, 2011, p. 94).

11.
Tancredo de Almeida Neves (1910-1985) – Nasceu em São João del Rei em março de 1910. No ano de 1985, foi eleito Presidente da República por voto indireto, e apoiado pelo povo. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/tancredo_neves. Acesso em: 25 jun. 2019.

12.
José Sarney de Araújo Costa (1930) – Nascido no Maranhão em 1930. Assume a Presidência da República no lugar de Tancredo Neves em 1985. Disponível em: http://presidentes.an.gov.br/index.php/arquivo-nacional/60-servicos/registro-de-autoridade/111-jose-sarney. Acesso em: 25 jun. 2019.

> O plano baseava-se na neutralização do fator inercial de inflação, associada ao congelamento de preços e salários. Nova moeda foi instituída, o cruzado, cuja diferença em relação à antiga não seria apenas o fato de equivaler a mil cruzeiros, mas também o de personificar uma economia estável na qual a moeda não se deterioraria (AVERBUG, 2005, p. 212).

O Plano Cruzado surtiu um efeito positivo, trazendo uma boa imagem do governo para a sociedade. As perspectivas do país mudaram, a população adquiriu novamente confiança, graças à queda da inflação, o que levou as pessoas a consumirem novamente, favorecendo o crescimento das indústrias. No setor moveleiro, não foi somente o consumo que favoreceu e impulsionou os investimentos das indústrias em tecnologia e *know-how*, mas, principalmente, o surgimento dos prêmios de design. Estes vieram contribuir e estimular o avanço e o desenvolvimento do segmento.

O Prêmio Salão Movelsul, que nasceu em 1988 pelo Sindicato das Indústrias de Mobiliário de Bento Gonçalves no Rio Grande do Sul (Sindmóveis), tornou-se o grande prêmio brasileiro de design de mobiliários, o qual visava atender às demandas por inovação do setor moveleiro local na época de seu nascimento e logo ganhou caráter nacional e até internacional, uma referência de excelência na América Latina. Segundo o site oficial do prêmio,[13] "o Prêmio Salão Design é um canal de integração entre designers e indústria, premiando o talento e levando ao mercado peças com diferencial competitivo". Também em 1988 nasceu o Prêmio Movesp de Design de Móveis, promovido pela Associação das Indústrias do Mobiliário do Estado de São Paulo (Movesp), cujo alvo eram projetos com novas tecnologias e o uso de novas madeiras em mobiliários. Na época, os prêmios incentivaram as indústrias a pensarem em design, o que estimulou muitas delas a buscarem parcerias com designers e também a fundarem seus próprios departamentos de pesquisa e desenvolvimento em design.

13. Site do Prêmio Salão Design. Disponível em: http://www.salaodesign.com.br/#/edicao-2020. Acesso em: 6 jul. 2019.

Em seguida, a abertura da economia brasileira facilitou a entrada de produtos importados no país, e a necessidade das indústrias nacionais de buscar novas tecnologias e novos produtos fomentou e intensificou o mercado para o design, afinal, tornou-se necessário investir em um diferencial para sobreviver à concorrência dos produtos importados, o que levou o governo a reconhecer o design como instrumento

de competitividade industrial. Segundo Farias e demais autores (2006, p. 162), “em 1995, ocorre a criação do Programa Brasileiro de Design [...] que reconhece o design como diferencial estratégico”. Assim:

> O Programa Brasileiro de Design tem como missão induzir à Modernidade Industrial e Tecnológica por meio do design, visando contribuir para o incremento da qualidade e da competitividade dos bens e serviços produzidos no Brasil e sua popularização (FARIAS et al., 2006, p. 163).

Segundo Moraes (2006, p. 229), “a mudança de cenário no Brasil para o modelo de globalização começa de maneira eufórica”. A partir do ano de 1991, ocorreram grandes investimentos de capital externo em empresas locais, elevando o nível da produção nacional, o que favoreceu o crescimento industrial e automaticamente o investimento em design próprio (MORAES, 2006). Botelho (2019) afirma que “essas empresas passaram a obter agilidade na identificação de tendências e facilidade para lançamento de novos produtos, obtendo vantagens em relação às demais”.

Foi nesse contexto que Lincoln César Penna Costa identificou uma oportunidade e uma necessidade de desenvolver o próprio design, o que o levou a investir na formação de um departamento de gerência de projetos e na contratação de designers. Nesse momento, Denise Botelho funda e assume a chefia do Geped, dando início à história de sucesso da Itatiaia Móveis com o design. Assim, faz-se necessário entender como o departamento se iniciou e de que forma se desenvolveu, tornando-se de fundamental importância para o crescimento da Itatiaia Móveis.

IMPLANTAÇÃO DA GERÊNCIA DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN (GEPED)

Entre os anos de 1986 e 1987, os produtos desenvolvidos pela Itatiaia Móveis vieram de designers terceirizados. Foi uma experiência que não obteve um bom resultado, afinal, a visão dos profissionais contratados era mais voltada ao produto e muito pouco atenta ao processo produtivo, o que acarretou problemas na produção e, automaticamente, perda de tempo e maior custo no desenvolvimento dos novos produtos.

Segundo Botelho (2009), “[...] a empresa estava muito voltada para os processos internos e menos para as necessidades de novos produtos para o mercado”. Nessa época, a empresa já era líder no segmento, porém, observou-se que os produtos estavam perdendo mercado e se tornando obsoletos, logo, era necessária uma mudança na forma de pensar o projeto.

Em 1988, conforme relatado anteriormente, após palestra ministrada pelas designers Leila e Denise, do CETEC, na FIEMG, foi contratado um projeto para a criação de uma linha inovadora, que revolucionasse o conceito e a forma dos produtos da empresa. Esse projeto resultou na Linha Itabela. Durante o processo de criação e desenvolvimento, observou-se “[...] que a finalização deste projeto se tornaria mais ágil se fosse criada uma área de design dentro da empresa” (BOTELHO, 2019). Assim, como consequência, contratou-se a designer Denise Alamy Botelho, em 1990, conforme descrito anteriormente. Ela implantou a área de desenvolvimento de produtos, na qual um dos objetivos era finalizar a produção da Linha Itabela. O Departamento foi intitulado Geped, e pretendia “[...] atender às necessidades de mercado e da empresa tanto para novos produtos como para manutenção e revisões dos produtos em linha” (BOTELHO, 2019). Por ser uma empresa familiar, existia a preocupação em manter sempre o foco no projeto do produto, independentemente do cenário (GONTIJO, 2019).

Na época da formação do departamento, o escritório ficava em Belo Horizonte, e Denise contratou um desenhista para ajudá-la a finalizar os protótipos da linha Itabela para serem produzidos. No ano seguinte, a primeira designer contratada para atuar com Denise no desenvolvimento de projetos foi Cristina de Amaral Abijaode,[14] que ficou na empresa por dois anos. O primeiro projeto desenvolvido foi o redesenho das portas de um armário balcão já existente, com a proposta de reposicionar o móvel, que era popular, a fim de atingir a classe média (ABIJAODE, 2019). O resultado não foi exatamente o esperado, mas, em seguida, novos desafios foram lançados.

Em 1992, ingressou na empresa o designer Mauro Bicalho,[15] que está até hoje prestando serviço como gerente de pesquisa e desenvolvimento de produtos na indústria. Ele participou de quase todas as mudanças de produto e processos da indústria ao lado de Denise. Enquanto Denise era a gerente da equipe, ele assumiu o cargo de chefe de projeto, e foi responsável pela

14. Cristina Amaral Abijaode (1965) – Mestre em Gestão de Desenvolvimento de Produto, Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Minas Gerais (2002). Atualmente é professora efetiva da Escola de Design da UEMG na área de Design de Produto. Disponível em: http://lattes.cnpq.br/3349407555308419. Acesso em: 25 jun. 2019.

15. Mauro Lúcio Mitraud Bicalho (1963) – Graduado em Desenho Industrial pela Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (FUMA) (1990). Atualmente é professor titular da Universidade Presidente Antônio Carlos e Gerente de Pesquisa e Desenvolvimento de Produtos da Itatiaia Indústria de Móveis. Disponível em: http://lattes.cnpq.br/2049038125743543. Acesso em: 25 jun. 2019.

criação dos produtos da linha de madeira. A Itatiaia, então, já dominava o mercado das cozinhas de aço, e, na década de 1990, lançou a linha para quartos, produzindo camas, criados, guarda-roupas e cômodas. Por serem materiais diferentes, como aço e aglomerado, o que automaticamente acarretava processos produtivos diferentes, foi criada outra fábrica: a fábrica dos produtos desenvolvidos em madeira, na qual os projetos eram desenvolvidos e geridos por Mauro Bicalho.

Em março de 1997, entrou na empresa o designer Glaucinei Rodrigues Corrêa,[16] que na época trabalhava na criação de móveis para refeitórios, lanchonetes e hotéis. Ao surgir uma oportunidade de participar de um processo seletivo para concorrer à vaga de designer na Itatiaia, Glaucinei Corrêa foi selecionado entre 19 concorrentes e, assim que entrou, o primeiro projeto de que participou foi o desenvolvimento de um pino plástico para as corrediças da linha Itaplus, o que se tornou um marco no processo produtivo da indústria. À época, a equipe era composta por Denise Botelho, então gerente, Mauro Bicalho, chefe de projeto, dois projetistas e um desenhista.

16.
Glaucinei Rodrigues Corrêa (1972) – Doutor em arquitetura pela Escola de Arquitetura da UFMG (2014), atualmente professor no curso de Design da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: http://lattes.cnpq.br/9878675593298644. Acesso em: 25 jun. 2019.

Os designers tinham autonomia e participavam diretamente das decisões estratégicas da empresa, acompanhavam as ações de marketing e as pesquisas de mercado. Segundo Corrêa (2019), "[...] o Lincoln César dava todo apoio aos designers, se quiséssemos ir ao Japão para fazer pesquisas, era proporcionado". Ele investia nos aspectos culturais, pois acreditava que, para o designer, o repertório era de fundamental importância para o amadurecimento da criação e do projeto (CORRÊA, 2019). Porém, ao mesmo tempo em que havia retaguarda, havia também uma cobrança para obter bons resultados. Ainda segundo Corrêa (2019), "[...] qualquer projeto que custasse mais caro que os que já existiam, não precisava nem ser apresentado, mesmo que fosse inovador".

No começo do departamento, os projetos eram pensados somente pelos designers, que tinham diálogo com os outros setores, mas a tomada de decisão era somente do grupo. Porém, no final da década de 1990, o grande diferencial do Geped foi o trabalho em equipe. A Itatiaia tinha uma produção muito grande: segundo Corrêa (2019), "[...] a Itatiaia chegou a processar 170 toneladas de aço por dia. Eram 1.500 armários, o que totalizavam 17.000 portas ao dia, uma produção absurda". Assim, qualquer questão que otimizasse o processo produtivo

era fundamental para o resultado final. Com a equipe, o projeto ficou multidisciplinar, eram reuniões frequentes que facilitaram os trâmites das decisões e alterações.

A equipe era composta por um representante de cada setor da indústria, normalmente um de cada área: marketing, engenharia industrial, ferramentaria e um da assistência técnica, sendo o designer o gestor do projeto. Ou seja, o designer orientava as discussões do grupo e buscava extrair as informações necessárias para a criação e/ou adaptação dos projetos, a fim de obter o melhor resultado em um menor tempo. Na época, estavam implantando o programa ISO 9001,[17] que buscava qualidade, e os resultados foram percebidos imediatamente. A equipe fez toda a diferença, pois o ganho em velocidade otimizou o produto. O processo foi o xeque-mate no desenvolvimento da produção da Itatiaia (CORRÊA, 2019).

Mediante o resultado positivo, novas oportunidades foram propostas durante esse período, foram contratados escritórios para a realização de projetos em parceria, buscando novas possibilidades de inserção de mercado. Foi quando surgiu, em 1999, a parceria com o escritório NCS Design Rio-Munique, dos sócios Ângela Carvalho[18] e Alex Neumeister,[19] que resultou no lançamento da Linha I.Nova System. Nesse projeto, inovador e funcional, os armários eram construídos em módulos, com várias possibilidades de composições, e, portanto, permitiam a personalização do ambiente, o que proporcionou uma grande visibilidade para a marca.

Assim, conforme atesta Gontijo (2019), "[...] os resultados da atuação do Geped mostraram que esta foi uma medida muito importante no sentido de consolidar a imagem de qualidade dos produtos Itatiaia". O maior de todos os desafios do grupo foi sempre a viabilização da produção. Tornar o produto competitivo economicamente, inovar sempre através de equipamentos de última geração, como as matrizes de estamparia, além de manter a qualidade, não parecia uma tarefa muito fácil, afinal, o perfil do público da marca eram as grandes lojas que vendiam para as classes D e E do mercado. De acordo com Botelho (2019), "[...] os projetos dependiam diretamente da equipe de produção e de manutenção e do interesse desses de que o produto se viabilizasse". Dessa forma, no contexto apresentado, conhecer os primeiros projetos da equipe de design do Geped foi de fundamental importância

17. ISO 9001 é um sistema de gestão que tem como intuito garantir a otimização de processos, maior agilidade no desenvolvimento de produtos e produção mais ágil. Disponível em: https://certificacaoiso.com.br/iso-9001/. Acesso em: 2 jul. 2019.

18. Ângela Carvalho (1959) - Designer reconhecida nacional e internacionalmente por suas realizações nas áreas de produto, imagem corporativa e design estratégico. Geriu por 22 anos a NCS Design Rio. Disponível em: https://angelakungfulady.wixsite.com/blog/quem-sou. Acesso em: 6 abr. 2022.

19. Alexander Neumeister (1941) – Designer alemão, nascido em Berlim. Fundou o escritório da NCS Design Rio-Munique no Rio de Janeiro. Disponível em: https://www.alexander-neumeister.com/. Acesso em: 1 jul. 2019.

para a função pretendida; conhecer mais o processo de inserção e estabelecimento do design na indústria.

OS PRIMEIROS PROJETOS DE DESIGN NA ITATIAIA MÓVEIS

O primeiro projeto implantado por uma equipe de design na Itatiaia Móveis foi a Linha Itabela, um projeto que começou terceirizado pela equipe de design do CETEC em 1988, orientado pelas designers Leila Gontijo e Denise Botelho, conforme relatado anteriormente. O conceito do projeto, contratado pelo então presidente da empresa, Lincoln César Penna Costa, era uma linha de cozinhas inovadora, que vinha para romper com o que vinha sendo produzido até então. Afinal, a Itatiaia já tinha 24 anos de mercado e precisava remodelar seus produtos.

No final da década de 1960 e começo dos anos de 1970, a Itatiaia produzia somente um modelo padrão de cozinha conhecida como: cozinha estilo americana (Figura 1). O conceito para esse modelo propunha funcionalidade e compactação, em um conjunto de módulos configurados em que o cliente montava sua cozinha completa.

Figura 1: cozinha de aço estilo americano – Itatiaia Móveis – 1972. Campanha da marca para o lançamento do modelo americano.

Fonte: http://vfcoisasantigas.blogspot.com/2011/07/casas-antigas-iv-cozinhas-coloridas.html. Acesso em: 30 out. 2019.

A escolha do estilo americano para ser produzido pela empresa, assim como a busca por tendências e cores, era feita nas feiras e mostras regionais e nacionais, como a Feira Internacional de Vendas e Exportação de Móveis (Fenavem), realizada em São Paulo. Segundo Vicente Caruso[20] (2019), "[...] não havia projetos de designers ou arquitetos, eram as

20. Vicente Caruso (1952) – Profissional responsável pela área comercial da Itatiaia Móveis de 1971 até 2008, responsável pelo lançamento da cozinha Laguna Ônix de 1974 (CARUSO, 2019).

pessoas da própria empresa que realizavam as pesquisas e buscavam as novidades do mercado de uma maneira empírica que acabava dando certo", e normalmente quem ditava a moda das cozinhas de aço eram os lançamentos da indústria de eletrodomésticos. Caruso (2019) relatou ainda que "[...] quando foram lançadas as geladeiras e fogões coloridos, surgiram também os armários de cozinha coloridos" (Figura 2).

Figura 2: cozinha de aço modelo Laguna Ônix – 1974 – Itatiaia Móveis. Destaque para as portas na cor vermelho.

Fonte: http://vfcoisasantigas.blogspot.com/2011/07/casas-antigas-iv-cozinhas-coloridas.html. Acesso em: 30 out. 2019.

Em 1974, ano do lançamento da cozinha Laguna Ônix (Figura 2), os armários eram vendidos em módulos componíveis, com os quais o cliente montava a cozinha de acordo com seu espaço, sua necessidade e sua disponibilidade para investimento (CARUSO, 2019). Nessa época, os armários já ofereciam opções compostas por paneleiros, gabinetes e módulos de parede, com opções de venda em kits de quatro e seis portas. Entretanto, Lincoln César acreditava que o design seria capaz de atender ao novo proposito para o qual o mercado vinha, até então, reconfigurando-se. A empresa necessitava de inovação em tecnologia e um novo conceito para seus produtos.

A apresentação do projeto foi bem conceitual e contou com a participação da Leila Gontijo, porém, a finalização do projeto ficou a cargo de Denise Botelho, pois Leila, conforme relatado anteriormente, aceitou o convite da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) para assumir como professora. O projeto começou no CETEC e terminou dentro da Itatiaia com a fundação do Geped. O conceito da Linha Itabela foi bem inovador para a época, pois foi a primeira cozinha feita industrialmente, nos padrões de escala produtiva seriada produzidos pela Itatiaia Móveis. Para ser desenvolvido, foi necessário conhecer o processo como um todo: buscar novos fornecedores, novas tecnologias, entender juntamente com a área industrial como seria o processo produtivo e, também, pensar em como seria posicionado o produto no mercado.

A linha Itabela (Figura 3) mudou o conceito dos produtos da Itatiaia Móveis.O projeto apresentado pelos designers trouxe um novo layout para as portas, que eram mais retas, sem detalhes, proporcionando uma visão linear do móvel. O destaque ficou por conta dos puxadores, desenhados com um design exclusivo para a marca, que acompanhavam a largura da porta como um perfil e eram projetados na cor cinza, resultando em um móvel mais moderno do ponto de vista estético. Os módulos da Linha Itabela passaram a ser vendidos juntos ou separadamente, inovando através dos nichos componíveis e dos armários múltiplos, escolhidos conforme o espaço da cozinha (BOTELHO, 2019).

Figura 3: linha Itabela – premiada no Salão Design Móvel Sul – 1992.

Fonte: disponível em: http://www.salaodesign.com.br/#/premiados/1992. Acesso em: 10 out. 2019.

O projeto, além de conter portas mais leves com puxadores lineares, sem quinas cortantes e emendas, com frisos plásticos de vedação e almofadas internas, foi desenvolvido com chapa de aço carbono 1080/1010, tratamento de limpeza eletrolítica e fosfatização, o que permite alta aderência da tinta à chapa, protegendo-a contra ferrugem.

As peças eram pintadas com pintura eletrostática a pó, o que tornava o móvel mais resistente contra riscos, impactos e raios ultravioletas, além de manter o brilho e a cor por mais tempo. Os gabinetes possuíam tampos com acabamento brilhante em *post-forming*[21] e suas gavetas eram arredondadas, o que facilitava a limpeza. Possuía também um exclusivo modelo de divisão de talheres, cujas corrediças apresentavam roldanas plásticas, que permitiam um deslizamento suave pelos trilhos. Os pés dos armários eram redondos com sapatas plásticas reguláveis, produzidos em poliestireno de alto impacto para evitar corrosão no contato com o piso. Internamente, as prateleiras não tinham emendas ou soldas, sendo cortadas arredondadas e com opção removível (BOTELHO, 2019). Assim:

> O que mudou nesse primeiro projeto foi o modelo, saiu de uma "cara" de 25 anos – era o mesmo modelo durante quase toda a vida das cozinhas; e passou para uma linha reta, moderna, que revolucionou o mercado de cozinhas de aço no Brasil. Foram detalhes nas portas, que saíram de um modelo tradicional de muitos anos, e passaram para esse visual moderno, reto, clean, que depois passou a ser o que ditou a tendência nesse mercado no país (BOTELHO, 2019).

A Itabela foi uma linha premiada, recebeu o Prêmio Salão Design Movelsul de 1992, com o troféu destaque na categoria móveis para área de serviço e lazer. Diferentemente do esperado, ainda que diante da inovação e do reconhecimento, a Itatiaia não foi um sucesso com o público, que ainda se acostumava ao novo formato do produto, que virou uma referência em cozinhas de aço no país.

Já a segunda linha lançada pelo Geped, um projeto todo desenvolvido na Itatiaia – concepção e execução –, a Linha Itaplus (Figura 4), foi um sucesso no mercado (BOTELHO, 2019) e veio para consolidar o design na indústria. O projeto manteve o conceito inovador de desenho e as características técnicas propostas anteriormente.

21. *Post-forming* é um laminado decorativo de alta pressão e termomoldável, que se diferencia dos demais laminados devido à possibilidade de ser curvado quando aquecido em equipamento específico. A sua aplicação em bordas arredondadas, com raio mínimo interno ou externo de 12,7 mm, permite opções originais de design para revestimentos horizontais e verticais. Disponível em: http://magiform.com.br/produtos/formica-postforming. Acesso em: 10 out. 2019.

Figura 4: linha Itaplus – Itatiaia Móveis.

Fonte: BOTELHO, 2019, p. 12.

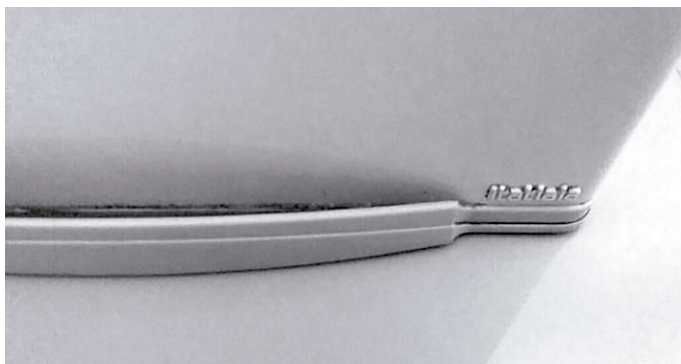



Figura 5: detalhe do Puxador da Linha Itaplus – Itatiaia Móveis.

Fonte: disponível em: https://br.vazlon.com/armario-itatiaia-3-portas-cozinha#!. Acesso em: 11 out. 2019.

O diferencial da Linha Itaplus ficou a cargo do puxador (Figura 5), que avançava levemente para fora em um formato orgânico, pensado na cor cinza mais escuro, que contrastava com o branco das portas, um conceito monocromático que dava maior suavidade ao conjunto (CORRÊA, 2019). Isso o tornava diferente do que vinha sendo aplicado na Linha Itabela, um modelo linear nos tons de cinza mais claro.

O projeto foi bem aceito pelo público, tanto os grandes magazines que vendiam a marca como seus clientes, as classes C e D, e ele foi muito copiado pela concorrência. Além da inovação no desenho dos puxadores, ocorreu uma revolução no mercado, por ser um projeto no qual os armários eram

desmontáveis, o que possibilitou um ganho considerável de espaço. As peças eram soltas e montadas via sistema de encaixes com fecho pino de pressão, que eliminava a necessidade de regulagem e tampa furos nas laterais e no teto dos armários. Eram embaladas com papelão ondulado e a parte interna separada com sacos plásticos, o que permitia flexibilizar e otimizar o transporte e o estoque dos produtos. Segundo Botelho (2019), "[...] foi um projeto difícil, que demorou para ser totalmente implementado, mas que foi um verdadeiro sucesso e se tornou um marco do design na Itatiaia".

A Linha Itaplus foi apresentada nas maiores feiras de móvel no país e no exterior e levou a Itatiaia a conquistar mais uma vez o prêmio Salão Design Movelsul no ano de 1996. A linha foi premiada com o 1º Lugar na categoria móveis para área de serviço e lazer, um marco do projeto de design na indústria, que abriu espaço para o lançamento de novos projetos e permitiu novas experimentações e novos investimentos.

Outra linha que também foi um marco na Itatiaia foi a Linha I.Nova System, que se destacou não somente pelo conceito e pelo processo produtivo, mas principalmente por inovar com o lançamento dos módulos de armários personalizáveis. O projeto foi resultado de uma parceria entre o escritório NCS Design, dos sócios Ângela Carvalho e Alex Neumeister, e a equipe do Geped, na época composta pelos designers Denise Botelho, Mauro Bicalho e Glaucinei Corrêa. Foi lançada no ano de 2001.

O conceito da linha primava pela personalização do produto, cuja ideia era dar ao projeto a possibilidade de composição que atenderia à necessidade do espaço, ajustando ao gosto do cliente. Os armários eram forrados por painéis de parede dupla de aço, com isolamento acústico, encaixados entre si com precisão e fixados por conectores especiais de plástico que eliminaram os parafusos aparentes e as frestas. As possibilidades de composição permitiam o uso de portas com molduras brancas e vidro serigrafado em três opções de acabamento, conforme ilustra a Figura 6, assim como a oferta de portas revestidas com PVC nos padrões amadeirado ou coloridas, conforme a Figura 7. As opções de cores e padrões do catálogo (Figura 8) permitiam ao cliente projetar sua cozinha conforme o seu gosto.

A linha era um sistema construtivo em módulos, com várias possibilidades de montagem, conforme mostra a Figura 9. Variava em tamanho e quantidade de portas e prateleiras

PORTAS DE VIDRO

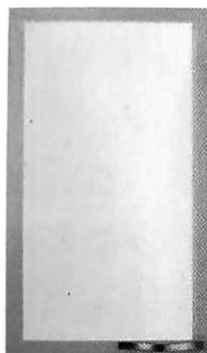
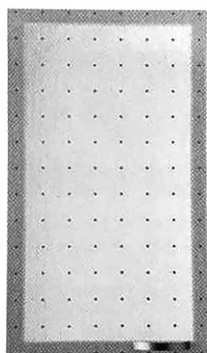
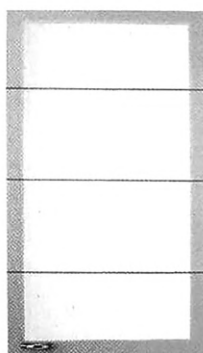



Figura 6: opções de portas de vidro serigrafada – Linha I.Nova System.

Fonte: catálogo da Linha I.Nova System – Itatiaia Moveis, 2001.

PORTAS DE MDF REVESTIDAS COM PVC

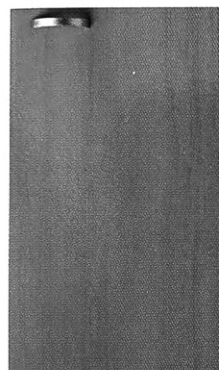
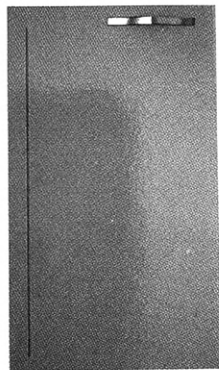



Figura 7: opções de portas em PVC amadeirada – Linha I.Nova System.

Fonte: catálogo da Linha I.Nova System – Itatiaia Moveis, 2001.

PORTAS DE AÇO

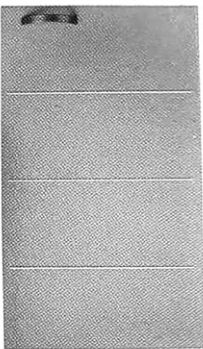



Figura 8: opções de portas coloridas – Linha I.Nova System.

Fonte: catálogo da Linha I.Nova System – Itatiaia Moveis, 2001.

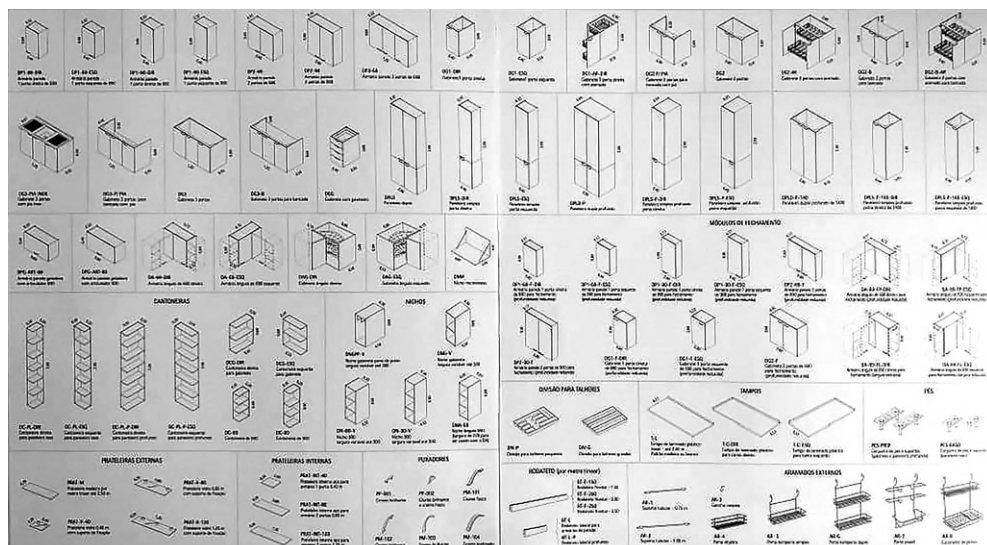



Figura 9: opções de módulos para a linha I.Nova System.

Fonte: catálogo da Linha I.Nova System – Itatiaia Móveis, 2001.

internas, possuía várias opções de aramados complementares, além de uma variedade de seis modelos diferentes de puxadores cromados a escolha do cliente.

Os módulos eram feitos sob medida e saíam de fábrica já devidamente identificados, direto para a casa do cliente. Tinham encaixes precisos, com conectores especiais e parafusos não aparentes, regulavam a altura das prateleiras e as dobradiças eram metálicas e reguláveis, conforme corte ilustrado na Figura 10. A proposta era exatamente a de um produto com um acabamento diferenciado, automaticamente com um custo elevado, cujo objetivo era atingir uma fatia do mercado até então não trabalhada pela indústria, as classes B e C. A Itatiaia lançou o mercado de modulares, abrindo precedente para marcas com Todeschini[22] e Dell Anno[23] (CORRÊA, 2019).

A linha inovou não somente no produto, mas também na venda e no processo produtivo. De acordo com Corrêa (2019), "[...] foi montada uma equipe interna, treinados, para irem até a casa do cliente, tirar medida, desenvolver o projeto de acordo com o espaço e encomendar os módulos para a Itatiaia", o que resultava em projetos diferenciados e personalizados (Figura 11). Os produtos da Linha I.Nova System foram vendidos em lojas de móveis especializados, que comercializavam, na época, marcas como a Todeschini e a Dell Anno (CORRÊA, 2019).

A estratégia para vender a linha foi treinar os vendedores através de palestras e cursos especiais, ministrados pelos

22. Todeschini Móveis Planejados – Fundada em 1939, na cidade de Bento Gonçalves (RS) a Todeschini Móveis Planejados foi uma das pioneiras do conceito de móveis modulares no Brasil. Disponível em: http://todeschinimoema.com.br/historico/. Acesso em: 5 jul. 2019.

23. Dell Anno – Pertence ao grupo Unicasa Móveis, localizada no Polo Moveleiro de Bento Gonçalves (RS). Disponível em: http://dellanno.com.br/pt/institucional. Acesso em: 5 jul. 2019.

designers. Esses vendiam o conceito e as características principais do produto, a fim de gerar argumentos de venda.

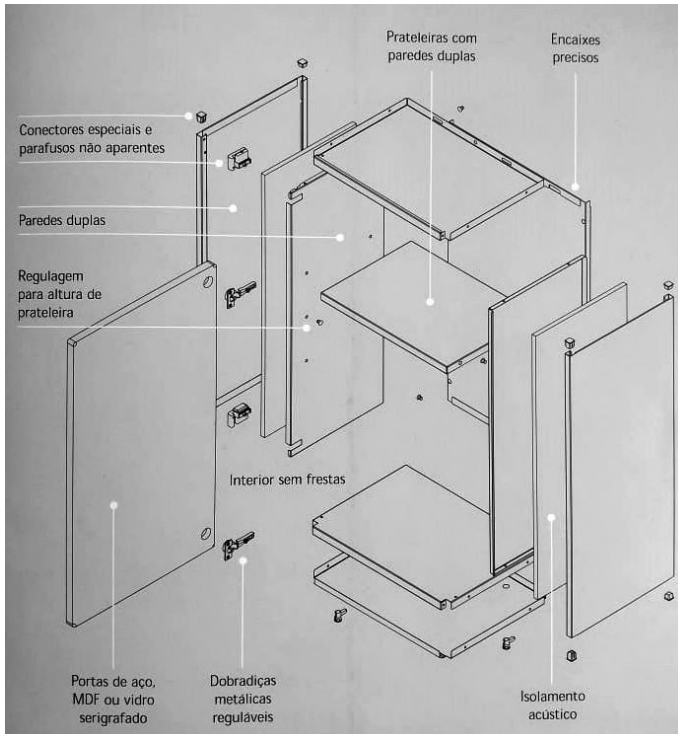



Figura 10: projeto de um módulo aéreo da linha I.Nova System.

Fonte: catálogo da Linha I.Nova System – Itatiaia Móveis, 2001.

Figura 11: projeto personalizado para cozinha da linha I.Nova System.

Fonte: catálogo da Linha I.Nova System – Itatiaia Móveis, 2001.

Treinavam-se os montadores para que eles compreendessem como era o processo de montagem. Dessa forma, otimizava-se o tempo e precavia-se de possíveis danos ao produto, uma vez que eram módulos especialmente produzidos para um cliente específico, ou seja, personalizado. A ideia, segundo Corrêa (2019), "[...] era educar, catequisar as pessoas para esse novo conceito de produto. Um produto que não era o concorrente da linha tradicional e sim para um outro público", ou seja, para atingir as classes A e B do mercado.

Mesmo sendo inovadora do ponto de vista do projeto e tendo uma boa aceitação, devido à possibilidade de personalização, a Linha I.Nova System não durou muito tempo no mercado. Por serem produtos extremamente personalizados, a logística da produção das linhas seriadas foi prejudicada, acarretando perda de tempo e alto custo de produção. A fábrica que produzia linhas seriadas, como a Itabela e a Itaplus, cujo volume processado era muito grande, era a mesma fábrica que produzia os módulos personalizados. Portanto, chegou-se à conclusão de que o investimento não se justificava, uma vez que o retorno que a linha dava era inversamente proporcional ao custo e ao trabalho que gerava (CORRÊA, 2019). Dessa forma, foi priorizado o investimento em produção seriada e o personalizável deixou de ser interessante para a marca.

CONCLUSÃO

Ao se debruçar sobre a gênese do design na Itatiaia Móveis, chega-se à conclusão de que o investimento feito em design na década de 1990, quando foi implantado o departamento especializado em projetos de design na indústria, fez toda a diferença no processo produtivo da fábrica, o que consolidou sua participação no mercado e marcou para sempre a história do design mineiro. A visão pioneira e os altos investimentos em tecnologia, pesquisa e desenvolvimento na área de design fizeram da Itatiaia uma referência na produção de móveis de aço seriados no Brasil.

A indústria nasceu das mãos de um empreendedor que tinha como propósito desenvolver móveis feitos a partir de uma matéria-prima até então pouco utilizada pela indústria moveleira, o aço. O início da Itatiaia, em 1964, era uma época em que não se faziam móveis de aço no Brasil. A primeira referência que se conhece do uso do aço na produção de móveis

no país, fora da Itatiaia, foi em 1971, para a Cozinha Fiel – Sistema de Equipamento, um projeto do escritório Canduro Martinho Associados de São Paulo, de autoria do arquiteto José Carlos Araújo.

O final de 1980 e começo de 1990 foi um período de grandes mudanças econômicas e políticas no país. Em 1994, com a implantação do programa brasileiro de estabilização econômica, o Plano Real, as empresas desenvolveram um planejamento produtivo de longo prazo, estabelecendo um equilíbrio econômico. Isso criou condições propícias a uma política de desenvolvimento, cujas expectativas foram despertadas pela redemocratização, favorecendo o crescimento de vários setores do mercado e estimulando os investimentos em novas tecnologias em resposta à estabilidade monetária conquistada pela nova política econômica. No setor moveleiro, o design foi valorizado como fator competitivo, sustentado e incentivado pelos prêmios de design, o que acabou resultando no reconhecimento do design como diferencial estratégico pelo Programa Brasileiro de Design, em 1995 (FARIAS et al., 2006, p. 163).

A Itatiaia não somente foi uma referência de industrialização em Minas Gerais como favoreceu a criação do Polo Moveleiro de Ubá, que é considerado um dos maiores do país atualmente. Foi uma empresa que apostou no design e que deu certo. Assim, pode-se concluir que registrar a história da Itatiaia Móveis é de fundamental importância para a história do design em Minas Gerias.

REFERÊNCIAS

ABIJAODE, Cristina de Amaral. ***Sobre a Itatiaia Móveis.*** [Entrevista cedida a] Luciana de Castro Maeda Avellar. Belo Horizonte, em 29 de abril de 2019, com duração de 1:35"25.

AVELAR, Suzana. ***Moda, globalização e novas tecnologias.*** Rio de Janeiro: Estação das Letras e Cores, 2011.

AVERBUG, Marcello. Plano Cruzado: crônica de uma experiência. ***Revista do BNDS***, v. 12, n. 24, p. 211-240, dez. 2005.

BOTELHO, Denise Alamy. ***Sobre a Itatiaia Móveis.*** [Entrevista cedida a] Luciana de Castro Maeda Avellar. Belo Horizonte, em 11 de maio de 2019, com duração de 1:30"35.

CARUSO, Vicente. ***Sobre a Itatiaia Móveis.*** [Entrevista cedida a] Luciana de Castro Maeda Avellar. Belo Horizonte, em 29 de outubro de 2019, com duração de 46"18.

CORRÊA, Glaucinei Rodrigues. ***Sobre a Itatiaia Móveis.*** [Entrevista cedida a] Luciana de Castro Maeda Avellar. Belo Horizonte, em 13 de junho de 2019, com duração de 55"30.

FARIAS, C. L. de; AYROSA, E.; CARVALHO, G.; ABRAMOVITZ, J.; FRAIHA, S. ***Eletrodomésticos origens, história e design no Brasil.*** Rio de Janeiro: Fraiha, 2006.

GASPARETTO, Antônio Junior. ***Micro-História.*** InfoEscola, [s. d.]. Disponível em: http://www.infoescola.com/historia/micro-historia. Acesso em: 6 jul. 2019.

GONTIJO, Leila Amaral. ***Sobre a Itatiaia Móveis.*** [Entrevista cedida a] Luciana de Castro Maeda Avellar. Belo Horizonte, em 5 de junho de 2019, com duração de 45"25.

MARTINS, Sonale de Souza. ***Itatiaia Móveis de Aço S/A:*** um fixo transformador do espaço. 2006. Monografia (Bacharelado em Geografia) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2006.

MORAES, Dijon De. ***Limites do Design.*** São Paulo: Studio Nobel, 1997.

MORAES, Dijon De. ***Análise do design brasileiro:*** entre mimese e mestiçagem. São Paulo: Blucher, 2006.

TAMBINI, Michael. ***O design do século.*** São Paulo: Ática, 2004.

O que foi feito devera: a imagem no projeto gráfico dos LPs do Clube da Esquina

9

Rogério de Souza e Silva

INTRODUÇÃO

O Clube da Esquina foi um movimento musical e uma reunião de talentos que durante a década de 1970 chamou a atenção de todo o Brasil, num momento particularmente difícil para a cena artística brasileira.

Este texto é, sobretudo, uma homenagem que busca preencher algumas lacunas para que se possa ter uma visão global do que foi aquele contexto musical. Além disso, no que concerne ao design das capas de disco, tem-se como objetivo analisar as imagens que as constituíram. Foi levado em consideração principalmente o chamado "design pictorial", sobre o qual chama a atenção o autor Chico Homem de Melo (2008), ao se referir ao processo de construção de imagens que utiliza a fotografia ou a ilustração a fim de conseguir transmitir determinada mensagem junto à obra gráfica. É esse design pictorial que conseguiu transmitir mensagens visuais de contracultura, da negritude brasileira, do psicodelismo e, sobretudo, da liberdade; conceitos tão caros ao Clube da Esquina.

Pelo fato de a discografia dos integrantes ser bastante extensa, foram escolhidos alguns de seus principais trabalhos, agrupados por apresentarem a fotografia e a ilustração como suporte para representação, apropriação e ressignificação de elementos na composição visual das capas. O recorte temporal para a análise das imagens tratadas no texto se localiza entre os anos de 1970 e 1985.

Para informações sobre as origens e a trajetória dos membros do grupo, foi fonte de pesquisa o livro de Márcio Borges, "Os sonhos não envelhecem" (1996). Além dele, foram consultados artigos como o de Heloísa Starling (2004)

sobre o Clube da Esquina no contexto do período ditatorial, teses e dissertações, como as de Sheila Diniz (2012) e Valéria Nanci M. Santana (2018), que tratam da análise das capas de disco do grupo, entre outros textos.

Além dos registros bibliográficos, foram pesquisados sites de colecionadores que cederam imagens e fonogramas de álbuns raros e que foram de inestimável ajuda para se chegar a uma discografia o mais completa possível. Além disso, também foram vistas inúmeras horas de entrevistas de artistas como Milton Nascimento, Toninho Horta, Lô Borges e Márcio Borges, Flávio Venturini e Wagner Tiso.

AS FORMAÇÕES DO CLUBE DA ESQUINA

O Clube da Esquina pode ser definido como um encontro musical de cantores, compositores, músicos e arranjadores com um propósito comum de fazer uma música com personalidade marcante que misturou diversos estilos regionais, nacionais e internacionais (DINIZ, 2012; SANTANA, 2018; TEDESCO, 2000).

Entre os importantes encontros do Clube da Esquina, talvez o primeiro tenha sido ainda na infância em Três Pontas, cidade do interior de Minas Gerais, quando Milton Nascimento e Wagner Tiso[1] deram juntos seus primeiros passos no mundo musical. Importante personalidade também foi Pacifico Mascarenhas[2], que os mineiros conheceram em Belo Horizonte e que os convidou a gravar como integrantes do grupo de Bossa Nova Sambacana. Outro marcante momento aconteceu quando Agostinho dos Santos[3] (1932-1973) inscreveu Milton Nascimento no II Festival Internacional da Canção em 1967. Além desses, a aproximação com a família Borges no Edifício Levy na capital mineira, e as parcerias dali decorrentes, como as com Fernando Brant (1946-2015)[4], Ronaldo Bastos[5], Nelson Ângelo[6], entre outros.

Todos esses momentos tornaram possível a realização daquilo que ficaria conhecido como o Clube da Esquina. A pesquisadora Cybelle Tedesco (2000) cita a definição dada pelo músico Murilo Antunes[7] na contracapa do livro "Os sonhos não envelhecem" (1996) de Márcio Borges como:

1. Wagner Tiso Veiga é um músico, arranjador, regente, pianista e compositor mineiro, natural da cidade de Três Pontas, e primeiro parceiro de Milton Nascimento.
2. Pacífico Mascarenhas é um compositor mineiro adepto ao estilo musical Bossa Nova. Nos anos 1960, formou o grupo "Sambacana", que tocava exclusivamente esse ritmo.
3. Agostinho dos Santos foi um cantor e compositor paulista de Bossa Nova.
4. Fernando Brant foi um compositor belo-horizontino e um dos principais parceiros de Milton Nascimento.
5. Ronaldo Bastos é compositor, poeta e artista gráfico carioca. Parceiro de Milton Nascimento em dezenas de músicas.
6. Nelson Ângelo é cantor, compositor e instrumentista mineiro. Nos anos 1970 compôs com Milton Nascimento e a cantora carioca Joyce, então sua esposa. Montou também o grupo "A Tribo" que tinha como integrantes, além dele, Joyce, Toninho Horta e Novelli.
7. Murilo Antunes é poeta, compositor e publicitário brasileiro. É um dos letristas do Clube da Esquina.

> [...] uma entidade imaginária, lúdica, composta por pessoas que tiveram como amálgama, a música. "Entidade imaginária" é uma excelente definição para o Clube da Esquina, já que nunca houve um clube de fato, ou pessoas oficialmente associadas (TEDESCO, 2000, p. 16).

Os irmãos Lô Borges[8] e Márcio Borges[9] contam ainda que o nome "Clube da Esquina" tem várias origens[10]. Uma delas é o fato de que Lô, enquanto ainda adolescente, encontrava seus amigos de rua na esquina das ruas Divinópolis e Paraisópolis, no bairro de Santa Tereza em Belo Horizonte. Ali apenas os amigos de uma geração mais nova conviviam, enquanto os "mais velhos", Milton Nascimento, Wagner Tiso e Márcio Borges, se encontravam em bares e já tocavam na noite. Para os garotos, que não tinham dinheiro para frequentar os bailes dançantes nos clubes da cidade, a esquina era o seu clube.

Milton Nascimento, em entrevista ao programa "O som do vinil"[11] (2018), reforça que certa vez, chegando à casa dos Borges, encontrou Lô Borges dedilhando no violão, naquela esquina, uma música de sua autoria. Percebendo o potencial daquela música, pediu para continuarem a compor na casa dos Borges. A letra foi terminada juntamente com Márcio Borges e, depois de pronta, a composição recebeu também o nome de "Clube da Esquina".

A música "Clube da Esquina" e várias outras em parceria com os irmãos Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos foram gravadas pela primeira vez no LP "Milton" de 1970, com a companhia dos músicos que fariam parte dessa reunião de talentos.

A partir daí, o Clube da Esquina, usado para designar o coletivo musical feito a partir desse encontro de artistas, ganhou renome nacional e internacional, depois do lançamento dos discos homônimos, volumes I e II, em 1972 e 1978, bem como dos LPs individuais de seus integrantes.

Nas temáticas presentes na discografia do grupo, é possível identificar elementos da contracultura e da resistência ao regime ditatorial[12], o que fez com que algumas músicas fossem proibidas pela censura. Em outras, a mensagem oculta na poética de suas letras resiste ao tempo, mantendo-se sempre atual: "Tenha fé no nosso povo que ele acorda[13]". A identidade latino-americana também está presente na aproximação e empatia com a resistência das nações vizinhas que também se encontravam sob o regime militar, em canções como "San

8. Salomão Borges Filho, conhecido como Lô Borges, é cantor, compositor e músico belo-horizontino. Seu nome ficou intimamente ligado ao Clube da Esquina após a gravação em 1972 do LP com o mesmo nome do movimento musical.

9. Márcio Borges é irmão de Lô Borges, e juntamente com Fernando Brant e Ronaldo Bastos, é um dos maiores parceiros de Milton Nascimento e Lô Borges.

10. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=&t=345s. Acesso em: 10 maio 2019.

11. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n8RT2KkHK5w&list=PLSCAw7bhVHlW4Ft9Ivs31dixVdW1wHwST&index=43&t=2s.

12. Entre os anos 1964 e 1985, o Brasil foi governado por uma junta que instaurou a Ditadura Civil-Militar.

13. Trecho da música "Credo" (Milton Nascimento – Fernando Brant).

Vicente" (Milton Nascimento-Fernando Brant): "Coração americano, um sabor de vidro e corte[14]".

Outras canções versam sobre características regionais da mineiridade, como o trem "que levava Minas ao porto, ao mar[15]" ou o "Trem de doido[16]" (Lô Borges-Márcio Borges), expressão genuinamente mineira, usada para explicitar o espanto com alguma coisa.

Há também a religiosidade de nossa raiz histórica barroca em Tavinho Moura[17]:"[...] Velejar, velejei, no mar do Senhor. Lá eu vi a fé e a paixão [...][18]", e ainda a busca da liberdade ganhando as estradas como no "Trem Azul" de Lô Borges ou no jipe de "Manoel o Audaz", de Toninho Horta. Aliás, este foi um dos grandes responsáveis, junto com Wagner Tiso, por trazer o Jazz e incorporar esse ingrediente ao Clube da Esquina em tantos momentos, tais como em "Beijo partido" (Toninho Horta) ou nos instrumentais de "Vera Cruz" (Milton Nascimento-Márcio Borges).

Todos esses elementos se misturaram para formar um estilo que, não podendo ser definido, levou os realizadores do Grammy[19] a criarem o termo *World Music*, categoria que já premiou vários dos integrantes do Clube da Esquina.

DISCOGRAFIA

Para se chegar a um escopo que pudesse contemplar todas as principais obras e seus integrantes, foram consultadas diversas fontes escritas de pesquisadores da MPB, além de informações advindas de colecionadores e apreciadores da música brasileira.

Por meio de pesquisa bibliográfica, iconográfica e de registros fonográficos, chegou-se a uma relação dos nomes que podem ser classificados como "membros" do Clube da Esquina, pela frequência com que aparecem de forma coletiva nos diversos álbuns, sejam como intérpretes, compositores ou músicos. São eles: Milton Nascimento, Lô Borges, Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Beto Guedes[20], Toninho Horta[21], o grupo "Som Imaginário"[22] (composto por Wagner Tiso, Tavito (1948-2019)[23], Luiz Alves[24], Robertinho Silva[25], Fredera[26]), Novelli[27], Nelson Ângelo[28], Naná Vasconcelos (1944-2016)[29], Flávio Venturini[30], Nivaldo Ornelas[31] e Tavinho Moura, além de outras participações e convidados.

14. Trecho da música "San Vicente" (Milton Nascimento-Fernando Brant).

15. Trecho da música "Ponta de Areia" (Milton Nascimento-Fernando Brant).

16. "Trem de doido": música de Lô Borges e Márcio Borges.

17. Tavinho Moura é compositor mineiro da geração do Clube da Esquina, natural de Juiz de Fora.

18. Trecho da música "Paixão e Fé" (Tavinho Moura-Fernando Brant).

19. Cerimônia de premiação da "Academia Nacional de Artes e Ciências de Gravação" (do inglês The National Academy of Recording Arts and Sciences - NARAS) dos Estados Unidos, que contempla anualmente os profissionais e destaques da indústria musical com o prêmio Grammy.

20. Alberto de Castro Guedes, conhecido como Beto Guedes, é cantor, compositor e multi-instrumentista mineiro, natural da cidade de Montes Claros.

21. Antônio Maurício Horta de Melo, ou Toninho Horta, é cantor, compositor e instrumentista mineiro, natural de Belo Horizonte.

22. Grupo com influência do Rock Progressivo que acompanhou Milton Nascimento nos anos ›

Antes da Esquina: 1970-1971

O Clube: 1972 -1985

Dobrando a esquina (compilações e homenagens) - após 1985

Figura 1: capas de LPs dos integrantes do Clube da Esquina (1970-2016).
Fonte: Nosso século: vol. 9 (1960-1980). Abril Cultural, 1980 (adaptado pelo autor).

O período cronológico dos álbuns analisados é o compreendido entre 1970 e 1985. Esse recorte temporal se dá por abarcar o lançamento do álbum “Milton” (1970) no qual aparecem, pela primeira vez reunidos, os artistas citados, e os álbuns do ano de 1985, devido ao momento político histórico (o fim da Ditadura Civil-Militar), que é também um marco importante na obra do Clube da Esquina. Além desses, o quadro ilustrativo (Figura 1) mostra as principais compilações, edições comemorativas e homenagens ao Clube da Esquina após o ano de 1985.

› 1970 e lançou três LPs. Os músicos que participaram nas diferentes formações foram: Wagner Tiso: piano; Luiz Alves: baixo; Zé Rodrix (1947-2009): órgão; Tavito (1948-2019): guitarra; Frederiko: guitarra; Robertinho Silva: bateria; Chico Batera: percussão; Chiquito Braga: guitarra. Fonte: https://discografia.discosdobrasil.com.br/interprete/som-imaginario. Acesso em: 11 maio 2022.

23.
Luiz Otávio de Melo Carvalho, mais conhecido como Tavito, foi um cantor, compositor e instrumentista belo-horizontino, ex- integrante do grupo “Som imaginário” e autor das músicas “Rua Ramalhete” (Tavito-Ney Azambuja) e “Casa no Campo” (Tavito – Zé Rodrix).

24.
Luiz Alves é contrabaixista e compositor carioca. Ex-integrante do “Som imaginário”, tocou nos LPs Clube da Esquina, Milagre dos Peixes, entre outros.

25.
Robertinho Silva é um baterista e percussionista carioca. Tocou na maior parte dos discos do Clube da Esquina.

26.
Frederico Mendonça de Oliveira, Frederyko ou Fredera é um músico carioca. Foi guitarrista do grupo “Som imaginário” e tocou em vários discos do Clube da Esquina.

27.
Djair de Barros Silva, conhecido como Novelli, é compositor, cantor e instrumentista pernambucano. Compôs diversas músicas interpretadas por membros do Clube da Esquina.

28.
Nelson Ângelo é um compositor e músico natural de Belo Horizonte. Foi membro do grupo "A Tribo". Suas composições foram gravadas por Joyce, Milton Nascimento, entre outros.

29.
Juvenal de Holanda Vasconcelos, conhecido como Naná Vasconcelos, foi um músico percussionista pernambucano. Gravou com o Clube da Esquina e ganhou diversos prêmios durante sua carreira, entre eles o Grammy e o prêmio de melhor percussionista do mundo pela revista norte-americana Down Beat.

30.
Flávio Venturini é cantor, compositor e instrumentista, natural de Belo Horizonte. Ex-integrante dos grupos "O Terço" e "14 Bis".

31.
Nivaldo Lima Ornelas é saxofonista, flautista e arranjador natural de Belo Horizonte.

ANTES DA ESQUINA: OS ANOS 1960

Para localizar os elementos que motivaram a reunião musical conhecida como o Clube da Esquina é necessário olhar para a década que o antecedeu e a rápida transformação ocorrida em todas as formas de expressão artística, no Brasil e no mundo.

A década de 1960 no Brasil foi marcada por promessas de um grande e próspero futuro após o governo populista de Juscelino Kubitschek (1902-1976). Esperança e otimismo eram representados pela construção de Brasília e sua moderníssima arquitetura, pela poesia concreta dos irmãos Campos, pelo Cinema Novo, pelos concursos de Miss Universo ou pela Copa do Mundo de Futebol vencida em 1958. Tudo parecia levar a um Brasil de prosperidade e felicidade. No entanto, essa primeira metade da década já começava a mostrar que a expectativa otimista que se tinha era por demais ingênua.

Em 1963, o presidente norte-americano John F. Kennedy (1917-1963) foi assassinado a tiros em Dalas, no Texas, e seu sucessor Lyndon Johnson (1908-1973) iniciou a intervenção militar em larga escala no Vietnã. Essa guerra se estendeu até a década seguinte, deixando marcas profundas na sociedade mundial.

No Brasil, o governo de Jânio Quadros (1917-1992), que tomou posse em 31 de janeiro de 1961, não resistiu por mais de seis meses. Em agosto do mesmo ano, Jânio Quadros renunciou e o vice-presidente João Goulart (1918-1976) subiu ao poder, dando início a um conturbado governo que terminou com sua deposição por uma junta militar em 1964.

O CLUBE DA ESQUINA E OS ANOS 1970

Em 1970, Milton Nascimento lançou seu terceiro álbum com composições em parceria com Lô e Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos e Toninho Horta. Seu estilo, notadamente com influências de Beatles e do Jazz, marca o início das gravações do Clube da Esquina. Nesse ano, o Brasil estava sob o jugo do Ato institucional número 5 (AI-5), que restringiu as liberdades individuais e manteve a produção artística sob o controle da censura. Neste contexto, a resistência cultural à ditadura foi uma das características visíveis na extensa obra dos artistas do Clube.

A historiadora Heloísa Starling (2004) observa que nesse período, como forma de referência ao regime ditatorial, tornou-se recorrente o uso metafórico do termo "Noite" nas composições do grupo. Sob sua análise, diferente da noite cantada pela Bossa Nova, o termo aqui tem a conotação dos tempos sombrios em que viviam. Já na música que deu nome ao grupo, pode-se perceber a figura de linguagem em "noite chegou outra vez, de novo na esquina os homens estão [...]" e mais adiante "[...] um grande país eu espero, espero do fundo da noite chegar".[32]

Mas a história, na música, olha para um futuro melhor quando diz que "já é hora do corpo vencer a manhã e outro dia já vem [...]". As metáforas do escuro, da noite e do sombrio se contrapõem com o dia, o sol e a luz, significando a resistência e a esperança de um futuro menos sombrio: "[...] resistindo na boca da noite um gosto de sol"[33]. A historiadora descreve essa "noite" do Clube da Esquina poeticamente:

> Uma noite, porém, que não é lírica como nos tempos da Bossa Nova, não serve de consolo para amores curtos nem orienta um impulso de boemia. Diferente das noites tropicalistas, também não se associa ao fato da urbanização e do consumo, não transforma a lua em signo da modernização. Tampouco se trata de uma noite trevosa – noite de suspeita, receio e medo, como a que se desenha nos versos de Chico Buarque e Gilberto Gil em Cálice. Nas canções do Clube da Esquina, o dia é a máscara da noite, e as noites são sempre noites de sentinela – noites de luto, recordação e vigília (STARLING, 2004, p. 226).

A vigília sugerida por Starling tinha seus motivos em um momento em que qualquer obra artística deveria ser submetida a uma avaliação prévia da censura. O álbum "Milagre dos Peixes" (1973) teve várias músicas censuradas, o que obrigou Milton Nascimento a lançar o disco com apenas três faixas com letra. O álbum acabou por se tornar o trabalho mais experimental do artista, que usou suas modulações vocais e falsetes como recurso sonoro em substituição às letras vetadas.

Além das letras com conotação crítica à política, a própria postura estética do grupo era alvo de críticas e preconceitos. Lô Borges comentou em entrevista que, naquela época, qualquer um poderia ser revistado na rua apenas por ter cabelo comprido. A pesquisadora Maria Beatriz Moreira

32. Trechos da letra de "Clube da Esquina" (M. Nascimento - Lô Borges - Márcio Borges).

33. Trecho da letra de "Nada Será Como Antes" (M. Nascimento – Ronaldo Bastos).

(2011) explica que elementos de contracultura, do movimento hippie, fizeram parte das características visuais e ideológicas dos membros do Clube da Esquina, como também da juventude que adotou esse estilo de vida:

> Como ao redor do mundo, a contracultura no Brasil também foi um movimento de contestação que se manifestou, sobretudo, dentre a juventude do país. A crítica da geração pós-tropicalista poderia não partir de temas claramente políticos, mas mesmo assim não deixou de ter uma atitude militante, pois seu principal alvo de ataque era o sistema (MOREIRA, 2011, p. 14).

A década de 1970 foi um momento em que a música brasileira se sofisticou, e tanto a qualidade sonora e musical quanto as capas dos discos acompanharam essa evolução.

PROJETO GRÁFICO DAS CAPAS DO CLUBE DA ESQUINA

A experiência da audição de um disco de vinil é multissensorial. O primeiro elemento motivador talvez fosse dado por uma música tocada no rádio, aguçando o desejo de possuir aquela obra específica. Seguia-se a ansiedade de ir até a loja e tomar o LP nas mãos, admirar sua capa e contracapa.

No caso dos álbuns do Clube da Esquina, outras experiências se davam além da audição das músicas. Ao contrário dos discos da década de 1960, os álbuns receberam atenção especial ao projeto gráfico, de forma que toda a obra se transformava em um objeto de valor afetivo em sua materialidade.

Sobre a parte gráfica, ao observar as diversas capas do Clube da Esquina, já mostrados na Figura 1, não se percebe preocupação com a padronização do estilo visual, como no caso das capas da gravadora “Elenco” nos anos 1960 ou mesmo da tríade da Tropicália em 1968[34]. Cada capa tem um diálogo direto com a obra a que está ligada. Talvez o ponto em comum que elas mantenham esteja mais relacionado ao estilo pessoal dos membros, como cabelos longos, a vestimenta que remete ao movimento hippie, os desenhos como ilustração, a presença da cultura negra e os diversos elementos que conferem características de “mineiridade”, como a paisagem e o estilo barroco.

Também relacionado ao projeto gráfico, a tipografia utilizada não seguiu um padrão. Cada título e cada nome constitui

34. Assunto abordado por Chico Homem de Melo (org.) na obra “O Design gráfico brasileiro: anos 60”, Cosac Naify, 2008.

uma marca individual que atende diretamente a um produto cultural específico.

Duas exceções ocorreram, no entanto. Beto Guedes, em seus LPs de 1977 a 1979, manteve uma espécie de assinatura visual representada por uma fruta (pequi) nativa da região de sua cidade natal, Montes Claros/MG, que apareceu nas capas e impressa nos selos dos discos (Figura 2), como uma referência ao selo "Apple" dos Beatles (CAYMMI, 1997).

Figura 2: à esquerda, Beto Guedes – selo do disco Amor de Índio 1978.

Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/Beto-Guedes-Amor-De-%C3%8Dndio/release/2797157. Acesso em: 10 jun. 2019.

Figura 3: à direita, selo do disco The Beatles – 1968.

Fonte: https://eil.com/shop/moreinfo.asp?catalogid=380959. Acesso em: 15 jul. 2019.

Figura 4: selo do LP Geraes – 1976.

Fonte: https://immub.org/album/geraes. Acesso em: 11 maio 2022.

Milton Nascimento também fez um desenho que aparece no encarte do disco "Minas" e reaparece como capa de "Geraes" e, a partir daí, como assinatura de sua produtora. O desenho, de linhas estilizadas, representa uma montanha com um pequeno sol acima e um trenzinho com traços quase infantis. O compositor e instrumentista Novelli conta que o desenho de Milton tem inspiração direta na bandeira da cidade de Três Pontas, onde passou sua infância.

O projeto gráfico dos LPs do Clube da Esquina não tinha como responsável um único designer, pois a ideia de coletividade presente no grupo se refletia também no trabalho de criação de capas. Os artistas tinham bastante liberdade para criar e opinar, sendo que a autoria nunca era centralizada em uma só pessoa (TEDESCO, 2000).

Alguns nomes recorrentes ligados ao processo de criação visual do Clube da Esquina são: Ronaldo Batos, Carlos da Silva Filho, Hélcio Mário Noguchi e Tadeu Valério.

Ronaldo Bastos, além de parceiro na composição das músicas, foi responsável por vários projetos de capas. Bastos também era artista gráfico e fundador do coletivo "Nuvem Cigana", no qual firmou parcerias na criação de diversas capas do Clube da Esquina e de outros artistas, como explica Tedesco:

> O compositor carioca Ronaldo Bastos, ao se unir ao fotógrafo pernambucano Cafi, criou um núcleo de criação chamado Nuvem Cigana, com a proposta de desenvolver projetos gráficos para capas de discos. O núcleo Nuvem Cigana foi, dentro do ambiente da cultura alternativa marginal existente no início dos anos 70 no Rio de Janeiro, uma espécie de cooperativa de jovens poetas performáticos, músicos e desenhistas, que agitava o universo poético-cultural da cidade, com a duração de aproximadamente uma década e alguns livros publicados (TEDESCO, 2000, p. 80).

Carlos da Silva A. Filho (1950-2019), ou Cafi como era conhecido, foi um fotógrafo pernambucano autor de várias fotos que ilustraram as capas dos membros do Clube da Esquina, e também participava no processo de criação.

Hélcio Mário Noguchi (1937-2001), conhecido com Noguchi, foi um designer gráfico que trabalhou na coautoria de diversas capas de integrantes do Clube, inclusive do álbum "Clube da Esquina" de 1972. Seu nome aparece com frequência nos

agradecimentos dos discos dos anos 1970. Em 1973, projetou a capa mais inovadora já lançada pela indústria fonográfica brasileira até aquele momento: o LP "Milagre dos Peixes".

Tadeu Valério foi diretor de arte da Odeon, e trabalhou também como coautor nos projetos gráficos. Seu nome está ligado ao projeto gráfico de praticamente todos os álbuns do grupo.

IMAGEM COMO REPRESENTAÇÃO - ILUSTRAÇÕES

A imagem ilustrada manualmente é uma forma de representar uma ideia que, ao contrário da fotografia, não remete a um referente necessariamente real. A ilustração, segundo Pereira (2018), que já era bastante utilizada pela publicidade por conseguir escapar da aparência de realidade que a fotografia proporciona, aqui se torna, além de uma representação, a tradução ou interpretação imagética, que vai além da mensagem literal.

A ilustração tem como referente direto a própria imagem mental gerada pelo autor. Ela não oferece limitações físicas, já que tudo que pode ser imaginado e percebido pelos sentidos pode ser também representado em um desenho bidimensional.

No Clube da Esquina, as ilustrações se prestam à comunicação entre as diferentes linguagens expressas no disco. O texto verbal e não verbal, o som instrumental, o tangível e o intangível dialogam com as ilustrações. Pode-se dizer que as ilustrações nos LPs do Clube da Esquina foram construídas segundo conceitos de "design pictorial", como definido pelo designer e pesquisador Chico Homem de Melo (2008). Alguns representantes dessa categoria são apresentados a seguir.

Som imaginário

Tavito, um dos integrantes do conjunto "Som imaginário", lembra que o nome do grupo foi ideia do empresário José Mynssen, que também era empresário de Milton Nascimento e tinha a preocupação de apresentar o cantor em uma nova roupagem mais pop e menos tradicionalista, distanciando-se do *smoking* que ele vinha se apresentando nos festivais de MPB (MOREIRA, 2011).

O grupo "Som imaginário" segue a tendência psicodélica que a música mundial tomou a partir da segunda metade dos anos 1960. Os elementos da contracultura são percebidos na

ilustração de Roberto Wagner. O desenho, sem preocupação com a precisão realista entre os objetos ou com a escala comparativa entre eles, representa cada um dos integrantes como um instrumento (Figuras 5 e 6). O título do primeiro LP da banda, lançado em 1970, traz apenas o nome do conjunto em tipografia de fantasia, que pode remeter tanto ao formato de fumaça de cigarro como de trilhas de cocaína, reforçando mais a referência a uma viagem alucinógena. Os instrumentos em primeiro plano ganham asas e ao fundo vê-se o céu estrelado e algumas pedras lapidadas numa referência clara à música "Lucy in the Sky with Diamonds" (1967) dos Beatles.

Figura 5: à esquerda, Som imaginário – capa (1970).

Figura 6: à direita, Som imaginário – contracapa (1970).

Fonte: acervo pessoal do autor.

Seu título, traduzido como "Lucy no céu com diamantes", causou polêmicas no ano de seu lançamento, por ter as iniciais que remetiam às letras LSD, sigla para *Lisergic Acid Dilethilamid*, uma droga psicodélica amplamente utilizada entre o meio musical contracultural da época.

Sol de Primavera

Em "Sol de Primavera" (1979), a ideia era ter, como em "Clube da Esquina" (1972), apenas a ilustração de Gilberto de Abreu[35], intitulada "Meu avô cientista" (Figura 7). Esse desenho com elementos tridimensionais de dimensões de 20x25 cm já havia aparecido no encarte de "A Página do Relâmpago Elétrico" (1977)[36].

35. Gilberto de Abreu é um artista plástico nascido na cidade de Espinosa/MG. Conheceu a família Borges em Belo Horizonte na década de 1960. Ilustrou capas e encartes de Beto Guedes, Lô Borges e Toninho Horta.

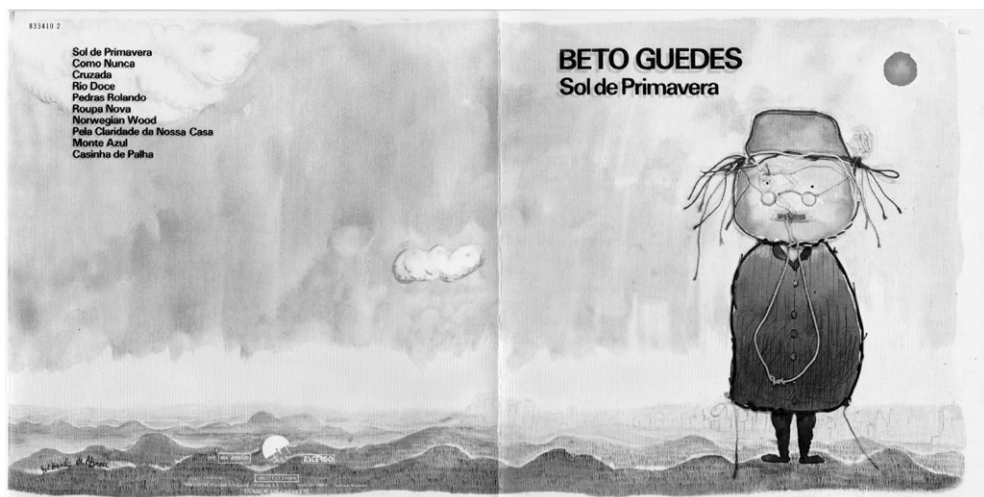
36. Fonte: http://gilbertodeabreubr.blogspot.com/2015/03/sol-e-primavera-imprensa-na-praca.html. Acesso em: 15 jun. 2019.

Gilberto de Abreu, amigo de Beto Guedes desde a infância, construiu o pequeno boneco com arame de fios de telefone encontrados no chão próximo a um poste. O artista conta que a construção desse personagem foi simples. Composta de fios, linhas costuradas e um fundo de aquarela (que teve de ser ampliado para se adequar à capa dupla do disco), chamou a atenção do amigo Beto Guedes que quis ter a obra de Abreu compondo a capa de um de seus álbuns musicais[37].

O artista conta que, dois anos depois de o desenho ter saído no encarte do LP "Página do Relâmpago Elétrico", a esposa de Beto Guedes o procurou para perguntar se seria possível transferir o bonequinho para um suporte maior, na proporção de uma capa aberta. O artista Gilberto de Abreu concordou e três dias depois Beto Guedes e Ronaldo Bastos levaram o quadro para os estúdios da EMI-Odeon no Rio de Janeiro. A ideia de Beto Guedes de deixar apenas o desenho, sem o nome do disco ou do autor, não foi bem recebida pela gravadora, que acabou interferindo na finalização da capa.

37. Fonte: https://www.hojeemdia.com.br/entretenimento/gilberto-de-abreu-comemora-trajetoria-artistica-com-livro-e-exposic-o-1.355145. Acesso em: 13 jul. 2019.

Figura 7: Beto Guedes – Sol de Primavera (1979).

Fonte: acervo pessoal do autor.

Geraes

O disco "Geraes" (1976) apresenta em sua capa a ilustração do próprio Milton Nascimento, que apareceu primeiramente como encarte do LP "Minas" de 1975. Aqui,

Milton Nascimento faz, em traços simples e minimalistas, a representação de três cumes de montanhas de Minas e o trem de ferro, outro forte símbolo da mineiridade. A ilustração de "Geraes" tem referência à bandeira da cidade de Três Pontas (Figuras 8 e 9).

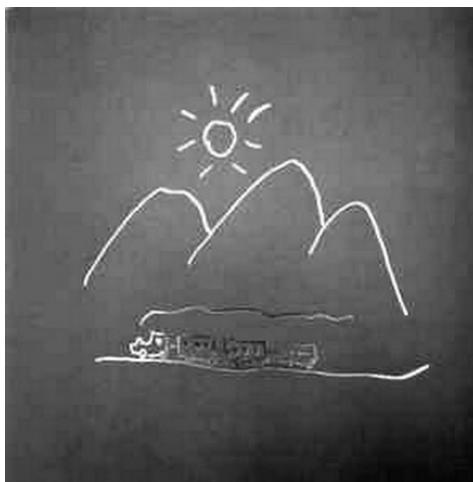



Figura 8: à esquerda, Bandeira da cidade de Três Pontas/MG.

Fonte: http://www.trespontas.mg.gov.br/detalhe-da-materia/info/simbolos/6542. Acesso em: 20 jun. 2019.

Figura 9: à direita, Milton Nascimento – Geraes (1976).

Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/Milton-Nascimento-Geraes/release/2388295. Acesso em: 15 jun. 2019.

Nos anos seguintes ao lançamento do álbum, Milton Nascimento utilizou esse desenho também como assinatura, de forma a identificar tanto o autor como sua produtora.

A abertura na parte interna da capa dupla de "Geraes" revela uma foto do show que reuniu vários artistas convidados, tais como Chico Buarque, Francis Hime e Fafá de Belém, além de componentes do Clube da Esquina. Promovido na fazenda Paraíso, zona rural da cidade de Três Pontas/MG, o show ficou conhecido como "Miltonstock", em referência ao festival de *Woodstock* (1969) promovido nos Estados Unidos no mesmo padrão do encontro musical de Três Pontas.

IMAGEM COMO REPRESENTAÇÃO – FOTOGRAFIA

Clube da esquina

O LP "Clube da Esquina" (1972) é o álbum mais emblemático do grupo. Quando foi lançado, um dos vários elementos que provocaram o estranhamento da gravadora Odeon foi o fato de a capa não apresentar o rosto dos artistas, nem seus nomes

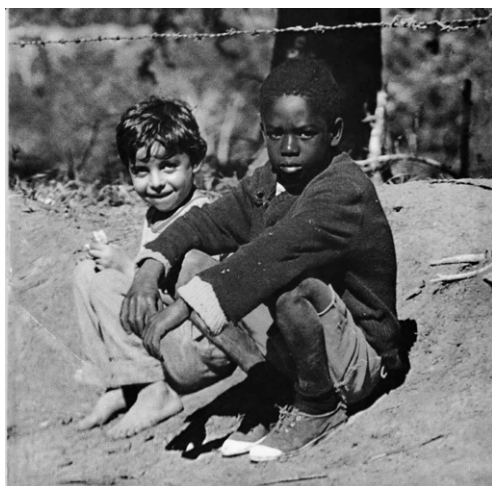
ou título da obra. O retrato do artista na capa era prática comum na indústria fonográfica para melhor identificação do cantor pelo público. Em “Clube da Esquina” os artistas não apareciam, mas sim a fotografia de duas crianças que representavam Milton e Lô. O “problema” foi minimizado pela criação de uma contracapa composta pelo nome de Milton Nascimento e Lô Borges, o título da obra e uma foto bastante casual dos dois caminhando pelas ruas do bairro de Santa Tereza, em Belo Horizonte, em meio a crianças.

Os dois garotos da capa foram fotografados por Cafi numa estrada que levava à fazenda de Ronaldo Bastos, em Nova Friburgo, e o projeto da contracapa é do designer mineiro Noguchi. A sua parte interna é composta por dezenas de fotos de todos os amigos, familiares e músicos que participaram do disco.

Simbolicamente, a imagem da capa tem as cores do Brasil, segundo o fotógrafo Cafi. Traz também a questão da mistura das raças representada pelos garotos Tonho e Cacau (Figuras 10 e 11).

Figura 10: à esquerda, Milton Nascimento; Lô Borges – Clube da Esquina – capa (1972).

Figura 11: à direita, Milton Nascimento; Lô Borges – Clube da Esquina – contracapa (1972).

Fonte: acervo pessoal do autor.

O “Clube da Esquina” abriu novas possibilidades para a música popular brasileira e para os projetos gráficos de LPs. O próprio Milton Nascimento repetiria sua linguagem minimalista, sem assinatura ou título, na capa de “Geraes” (1976) e gravaria outros discos duplos como “Milagre dos Peixes ao Vivo” (1974).

Ao contrário do que muita gente pensa, "Clube da Esquina" não foi o primeiro álbum duplo da música brasileira. Antes dele vieram "Fa-Tal - Gal a Todo Vapor" (1971) de Gal Costa[38] e "Dez anos depois" (1971) de Nara Leão[39].

38. Maria da Graça Costa Penna Burgos, conhecida como Gal Costa, é uma cantora baiana que começou sua carreira cantando o ritmo Bossa Nova e em 1968 se juntou à Tropicália, liderada por Gilberto Gil e Caetano Veloso.

39. Nara Leão foi uma cantora natural do Rio de Janeiro. Foi considerada a musa da Bossa Nova. Participou também do movimento Tropicália nos anos 1960.

Milagre dos Peixes

O pesquisador Luiz Maciel (2013) relata que o álbum "Milagre dos Peixes" tinha sido planejado para conter algumas músicas instrumentais com arranjos complexos e a qualidade sonora condizente com o perfeccionismo de Milton Nascimento. No entanto, nem tudo correu como previsto, tendo em vista que várias músicas foram censuradas (Figura 12). Mesmo assim, "Milagre dos Peixes" foi lançado com as letras substituídas pelas vocalizações e falsetes de Milton Nascimento, tornando-se um álbum quase exclusivamente instrumental com exceção da música que dá título ao disco, e das faixas "Pablo" e "Sacramento". Apesar de ser um álbum incomum, foi um dos maiores discos da música brasileira em vários sentidos.

Pai — MAS ALGUEM QUER PROVAR O SEU AMOR
SEM CLARINS, E SEM MAIS TAMBOR,
NENHUM REI VAI MUDAR A VELHA DOR

Filho — JUNTAI AS MUITAS MENTIRAS
JOGAI SOLDADOS NA RUA
NADA SABEIS DESTA TERRA
HOJE É O DIA DA LUA

PAI — FILHO MEU, CADÊ TEU AMOR
NOSSO REI TA SOFRENDO A TUA DOR

Filho — LEVA DAQUI TUAS ARMAS
ENTÃO CANTAR PODERIA
MAS EM TEUS CAMPOS DE GUERRA
ONTEM MORREU A POESIA

Côro — EL-REY VIRÁ CALAR...

Vetada
Conteúdo nitidamente político

VETADO

Figura 12: letra original censurada de "Hoje é dia de El Rey".
Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=cnza2Ng_SYA. Acesso em: 10 jun. 2019.

> Das 11 faixas selecionadas para o álbum, Milton já havia decidido gravar cinco com a melodia sem letra, mas viu esse número crescer subitamente para oito por causa dos vetos da censura, dando a Milagre dos Peixes um caráter ainda mais instrumental (MACIEL, 2013, p. 287).

Figura 13 e 14: capa aberta (parte externa e interna) de Milagre dos Peixes – 1973.

Fonte: https://www.jazzecompanhiadiscos.com.br/produtos/lp-vinil-milton-nascimento-milagre-dos-peixes-capa-poster-com-encartes/. Acesso em: 11 maio 2022.

O teor experimental do álbum vai além da obra musical. Depois de "Clube da Esquina", "Milagre dos Peixes" é talvez o disco mais importante de Milton Nascimento e o que teve o mais ousado projeto gráfico de uma capa no Brasil até então.

Feita por Noguchi, a capa apresenta referência ao ciclo da vida e faz uso de tipografia em formato circular que remete a um cardume formado por finas letras. No verso há a fotografia de uma mão em detalhe que é revelada inteiramente quando a capa se abre, formando um pôster (Figura 13 e 14). Barat e Diniz (2016) explicam o conceito desse projeto:

> [...] a capa de Milagre dos peixes, de Milton Nascimento, trabalha o contraste do preto e branco na fotografia em close de uma mão. Ao desdobrar o encarte do disco, descobrimos que a mão nina um bebê; no verso vemos a figura de Milton ainda menino, vestido de marinheiro. Portanto, a mão estampada na embalagem é também a mão que embala a criança, o que cria um jogo subjetivo riquíssimo que se revela com o desdobramento da capa. O título, composto visualmente de forma circular, simboliza o ciclo da vida. Em contraponto à predominância do preto e branco, as folhas coloridas contendo

as fichas técnicas das músicas formam um arco íris. O layout geral do disco lembra a letra da canção homônima, Milagre dos peixes (BARAT; DINIZ, 2016, p. 7).

Além das surpreendentes capa e contracapa, "Milagre dos Peixes" contou ainda com várias páginas coloridas encartadas com as letras das músicas e fichas técnicas. Foi, até aquele momento, a mais completa ficha técnica de um álbum da indústria fonográfica brasileira[40].

40. Fonte: VICTOR, José. Inimitável: Milton Nascimento – "Milagre dos Peixes" (1973). Disponível em: http://crushemhifi.com.br/inimitavel-milton-nascimento-milagre-dos-peixes-1973/. Acesso em: 20 abr. 2019.

APROPRIAÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES

Afonso de Romano Sant'anna (1988) descreve a técnica da apropriação praticada na literatura e nas artes plásticas, segundo o autor, o termo foi utilizado pelas experiências dadaístas a partir de 1916 e consistia na reunião de objetos diversos, encontráveis no cotidiano, para a confecção de um objeto artístico. O historiador Rafael Cardoso (2012) descreve a ressignificação de artefatos como um deslocamento do objeto de sua função original e consequentemente a atribuição a este objeto de novos significados e valores afetivos. No que concerne às capas de disco, esses objetos deslocados assumiram significados no projeto gráfico, o que conferiu a essas capas o estatuto de obras artísticas e de objetos colecionáveis.

O Disco do Tênis

Essa apropriação também ocorre na capa do disco "Lô Borges" de 1972, que ficou conhecido como "Disco do Tênis". O próprio compositor conta que o sucesso do LP "Clube da Esquina" levou ao convite da gravadora Odeon para que ele lançasse seu primeiro disco solo. As composições eram, muitas vezes, feitas durante o dia ao mesmo tempo em que o disco era gravado na parte da noite.

Ao final do trabalho intenso das gravações, Lô Borges teve a ideia da capa. Com fotografia de Cafi e projeto gráfico de Ronaldo Bastos, a capa é composta pelo tênis usado, dado por um primo do artista. Ele tem os cadarços substituídos por barbantes e representa o espírito e a atitude libertária que o autor se propunha, no sentido de "pôr o pé na estrada" e se livrar, por algum tempo, do esquema acachapante imposto

Figura 15: à esquerda, Lô Borges – Disco do Tênis – capa (1972).

Figura 16: à direita, Disco do Tênis – contracapa (1972).

Fonte: acervo pessoal do autor (2019).

por uma grande gravadora. A Odeon em princípio mostrou resistência, pois pela segunda vez Cafi apresentava uma capa que não mostrava o rosto do artista[41]. Ela tem apenas o par de tênis e o nome "Lô Borges" em tipografia sem serifa, na parte superior esquerda. A contracapa tem a imagem do cantor sentado em uma cadeira em uma via pública, foto que se repete no pôster interno de um lado, e letras das músicas manuscritas por Márcio Borges no verso (Figuras 15 e 16).

41. Lô Borges e o "Disco do Tênis". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yd7EeLILBzk. Acesso em: 20 jun. 2019.

A Página do Relâmpago Elétrico

O álbum de estreia de Beto Guedes, em 1977, foi chamado de "A Página do Relâmpago Elétrico", nome da música que abre o disco, feita em parceria com Ronaldo Bastos. Aliás, foi este quem sugeriu o título, depois de ter visto no álbum de um colecionador de fotos de aviões a imagem de um avião chamado *Eletric Lightning* ou Relâmpago Elétrico. Beto Guedes, que era um fanático por aeromodelismo, adorou a sugestão[42].

42. Fonte: http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2009/12/EF70.Beto-Guedes.pdf.

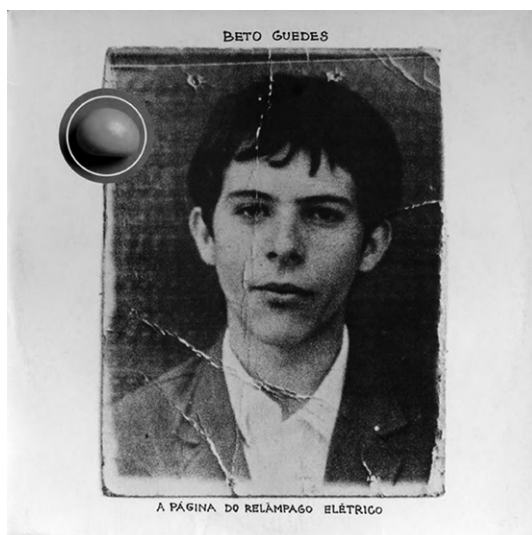
A imagem da capa é explicada por Santana (2018) como mais uma crítica ao regime militar. A foto da capa foi a ressignificação de uma foto de documento 3x4 que remete às fotografias de identificação feitas pela polícia para "fichar" os presos políticos ou mesmo jovens detidos por uso de drogas.

A capa mostra Beto Guedes bem jovem numa foto que preservou os amassados e furos de grampeador, indício de que

um dia ela foi realmente utilizada como identificação em sua primeira carteira de identidade (SANTANA, 2018).

A tipografia remete à letra de forma escrita à mão, a cor creme do fundo à de papel antigo. Ao lado esquerdo da foto, está o selo do pequi, que reapareceria em outros álbuns do artista (Figura 17).

Figura 17: Beto Guedes – A página do relâmpago elétrico (1977).

Fonte: http://www.betoguedes.com.br/album/a-pagina-do-relampago-eletrico-1977/. Acesso em: 8 jun. 2019.

Clube da Esquina 2

O disco "Clube da Esquina 2" (1978) novamente traz uma imagem de crianças. Desta vez, Ronaldo Bastos foi responsável pela criação da capa e escolheu a foto que viu num cartão

Figura 18: Frank Meadow Sutcliffe – Stern Reality (1888).

Fonte: http://www.sutcliffe-gallery.co.uk/_photo_3197882.html. Acesso em: 18 maio 2019.

postal inglês por achar que representaria bem o sentimento de grupo promovido pelo Clube da Esquina.

A imagem é de autoria do fotógrafo pictorialista Frank Meadow Sutcliffe (1853-1941), datada de 1888. Tem o título de *Stern Reality* e mostra um grupo de crianças debruçado sobre uma ponte observando algo do outro lado no cais do porto (Figura 18).

Há aqui a referência ao grupo de crianças que eram duas em 1972 e agora são várias, assim como os integrantes do Clube da Esquina que, naquele momento, já eram um grupo bem maior, composto por convidados que extrapolam (ainda mais) as fronteiras mineiras. Segundo Santana (2018), Cafi teria dito que aquela foto era a cara do Clube, o qual havia crescido depois de seis anos do lançamento do primeiro disco, com participações como Elis Regina, Chico Buarque, Francis Hime[43], Joyce[44], Boca Livre[45], Flávio Venturini[46], além dos participantes habituais.

Ainda aqui há o sutil recado de protesto para a ditadura civil-militar que ainda resistia. As várias crianças mostram suas nádegas para o observador, remetendo ao gesto infantil como forma de afronta e ao mesmo tempo de desprezo (TEDESCO, 2000).

O álbum duplo tem a foto que toma todo o espaço da capa e contracapa, com um pequeno box inclinado como um selo adesivo de bagagem com o nome do autor em caixa baixa e título "Clube da Esquina 2" em letras serifadas em caixa alta (Figura 19).

Figura 19: Milton Nascimento – Clube da Esquina 2 (1978).

Fonte: acervo pessoal do autor.

43.
Francis Hime é um cantor, compositor e instrumentista e arranjador carioca. Nos anos 1970 foi parceiro de Chico Buarque em canções de protesto à ditadura civil-militar.

44.
Joyce, atualmente conhecida como Joyce Moreno, é cantora, compositora e instrumentista carioca. Transitou por vários movimentos que vão da Bossa Nova à contracultura e movimento hippie. No início dos anos 1970, aproximou-se do Clube da Esquina como intérprete e compositora.

45.
Boca Livre é um grupo vocal e instrumental formado em 1978 por Maurício Maestro (contrabaixo e vocal), Zé Renato (violão e vocal), Cláudio Nucci (violão e vocal) e David Tygel (viola 10 cordas e vocal).

46.
Flávio Venturini é cantor, compositor e instrumentista. Foi integrante dos grupos "O Terço" e "14 Bis".

Na parte interna, que se abre, tem-se novamente o mosaico de fotos, de amigos e participantes do disco, ideia que já havia feito parte do projeto de "Clube da Esquina" de 1972, e que dessa vez reaparece com fotos em cores.

Embora o "Clube da Esquina 2" seja uma reunião de vários compositores, músicos e intérpretes, ele é creditado unicamente a Milton Nascimento.

CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA COMO PRODUTO CULTURAL

Enquanto muitas capas aqui apresentadas contem com objetos ou desenhos como representação, várias outras mostram fotografias do rosto de seus artistas nas capas. Nesse segundo caso, as imagens eram posadas seguindo a linha estética da fotografia encenada[47], numa representação que dialogava com a obra musical.

Emmanuel Alloa (2015) explica que certas imagens pretendem ser um simulacro de seu referente. Isso, o autor chama de "Imagem Pretendente" e explica o conceito:

> O pretendente aqui não é nada além de um simulador. No lugar de contentar de permanecer em seu lugar e de não ser aquilo que ele é, ele se faz simulacro, ele faz "como se" (ele é o simul dos latinos). À diferença do substituto que suplementa a ausência do original, o pretendente visa não somente a função representante, mas pretende substituir o original, simulando o ser (ALLOA, 2015, p. 10).

Assim, as imagens pretendem ser outro "Eu", embora sejam também a apresentação do artista no contexto daquela obra fonográfica em particular. A imagem do cantor ali não é mais um retrato pessoal, mas a construção de um personagem, um produto cultural.

A historiadora Annateresa Fabris descreve o processo de construção identitária na fotografia como algo que tem sua origem nos primeiros anos da prática fotográfica e encontra na pose seu elemento primordial:

> Ao criar uma imagem ficcional, isto é, ao referir-se à pessoa, a pose permite analisar o retrato fotográfico pelo prisma do artifício, não apenas em termos técnicos, mas também pelo fato de possibilitar a construção de inúmeras máscaras que escamoteiam de vez a existência do sujeito original (FABRIS, 2004, p. 57).

47. Conhecida também como *Staged Photography*, é um estilo fotográfico surgido no século XIX em que as imagens eram inspiradas em pinturas e atores posavam em figurinos próprios e interpretavam personagens para as fotos.

Nesse sentido, percebe-se na construção de várias capas a intenção do artista de transmitir uma mensagem a partir da criação de uma imagem de si mesmo por meio da pose e também relacionando essa imagem com objetos, vestuário ou cenários.

Assim ocorre, por exemplo, nas capas dos primeiros dois LPS de Tavito de 1979 e 1981, respectivamente. O próprio artista relata que pediu a seu amigo, o fotógrafo Bernardinho Magalhães, que tirasse uma foto que transmitisse alegria da melhor maneira possível[48]. Uma fotografia planejada para não parecer posada, assim foi a construção das fotos dessas capas. Além disso, objetos que pertenciam ao imaginário da época: um cigarro aceso como representante da intelectualidade artística e o violão debaixo do braço, fazendo ligação com a profissão de músico, ao mesmo tempo em que o inusitado ângulo sugere a informalidade do instantâneo. Mais uma vez, apresenta-se uma imagem encenada para parecer natural. A mesma fonte tipográfica localizada no canto superior esquerdo se repete nos dois LPs sugerindo uma continuidade e ligação entre as duas obras (Figuras 20 e 21).

48. Tavito – o som do vinil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=q0ry3OsVYSM&t=793s. Acesso em: 7 jun. 2019.

Figura 20: à esquerda, Tavito (1979).

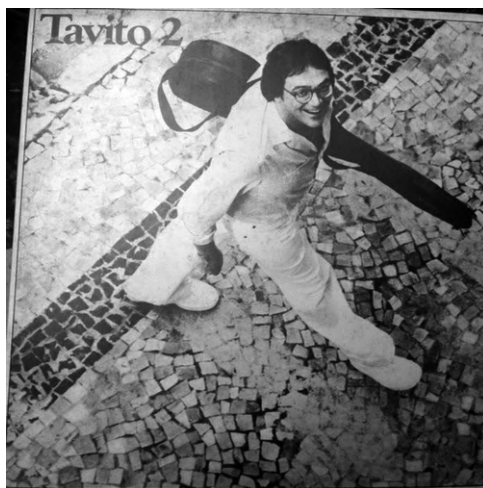
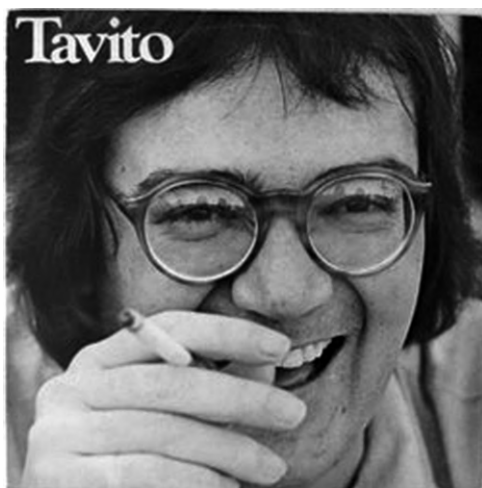
Figura 21: à direita, Tavito 2 (1981). Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/684920-Tavito. Acesso em: 10 jun. 2019.

Da mesma forma, as construções para afirmação do estilo libertário hippie, do amor livre, do contato com os elementos da natureza estão presentes nas capas de Joyce e Nelson Ângelo (1972), Beto Guedes (1978) e Flávio Venturini (1981), nas Figuras 22, 23, 24, respectivamente.

Figura 22: à esquerda, Joyce e Nelson Ângelo (1972).

Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/Nelson-Angelo-E-Joyce-Nelson-Angelo-EJoyce/release/2398840. Acesso em: 10 jun. 2019.

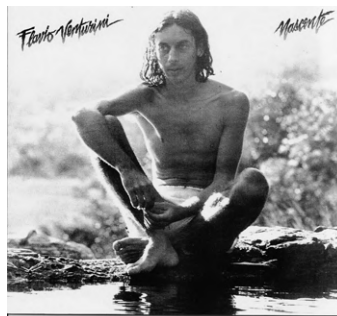



Figura 23: ao centro, Beto Guedes – Amor de índio (1978).

Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/Beto-Guedes-Amor-De-%C3%8Dndio/master/1096148. Acesso em: 10 jun. 2019.

Figura 24: à direita, Flávio Venturini – Nascente (1981).

Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/Fl%C3%A1vio-Venturini-Nascente/release/3173578. Acesso em: 10 jun. 2019.

Os Quatro no Banheiro

O LP coletivo de Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta, de 1973, subverte duplamente o esquema seguido pelas gravadoras para capas de discos dessa época. A capa exibe apenas o nome dos quatro como pichações em um muro e a contracapa é que tem a foto dos artistas em uma pose pouco usual, o que explica o nome informal com que o LP ficou conhecido: O Disco dos Quatro no Banheiro.

Essa foto dos integrantes, exibida na contracapa do álbum, é explicada por Novelli em entrevista ao canal online "Tropicália Discos"[49]:

> A capa é um muro e atrás nós estamos mandando um recado pra a ditadura. Falando "vocês estão por fora (risos), vocês são um caso perdido". Foi o Ronaldo Bastos que sugeriu a capa nesse lugar e a gente que sugeriu de ser filmado (*sic*) de cima, para pegar a gente olhando pra a câmera, com um certo deboche sim [...].

Na fotografia da contracapa, os quatro artistas estão confinados em um pequeno banheiro que remete a uma cela em que presos políticos eram mantidos. A angulação de cima para baixo *(Plongé)* é utilizada quando se intenciona transmitir opressão e diminuição dos personagens, mas seus olhares encarando a câmera desafiam o olhar superior que pretende diminuí-los (Figura 25). A força da contracapa acabou por ofuscar a capa, composta apenas pelos nomes dos quatro em estilo vernacular, que remete a pichações em um muro. As pichações nos primeiros anos da década de 1970 eram uma das formas de a juventude expressar sua indignação com o regime militar (SANTANA, 2018).

49. Disco da semana – especial Novelli. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=et5wOy6cCWY. Acesso em: 1 jun. 2019.

Figura 25: Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Toninho Horta – "Os quatro no banheiro" (1973).

Fonte: https://woodstocksound.wordpress.com/category/clube-da-esquina/. Acesso em: 19 abr. 2019.

Terra dos pássaros

O álbum "Terra dos pássaros", segundo a pesquisadora Thais Nicodemo (2009), recebeu esse título por uma referência de Toninho Horta à sua guitarra recém adquirida da marca *Gibson,* modelo *Birdland.*

"Terra dos pássaros" tem uma capa que à primeira vista seria uma espécie de envelope de proteção azul com o nome do artista e o título do álbum escritas à mão. O círculo vazado deixa entrever as fotos impressas em outra capa interna, estilo envelope secundário. A pesquisadora Thaís Nicodemo (2009) descreve detalhes das imagens dessa capa idealizada pelo fotógrafo Cafi, o diretor de arte Tadeu Valério e o compositor e artista gráfico Ronaldo Bastos:

> As fotos do disco foram feitas pelo fotógrafo pernambucano Cafi, por René Vincent e Toninho Horta. Ronaldo Bastos, Tadeu Valério e Cafi foram responsáveis pela concepção da capa ilustrada por uma foto de Toninho Horta de olhos fechados, no estúdio, sob um enfeite de bolas coloridas, que aparece ao centro do círculo que transpassa um encarte azul. Na parte interna, há fotos de músicos, amigos e paisagens (NICODEMO, 2009, p. 40).

Cafi, que foi responsável também pelas fotos das capas de Clube da Esquina 1 e 2, repete aqui o esquema em mosaico de fotos que lembra a composição utilizada nos dois álbuns, mantendo a referência a um trabalho coletivo de artistas (Figuras 26, 27 e 28).

Figuras 26, 27 e 28: Toninho Horta – Terra dos pássaros – capa-envelope e capa secundária (1979).

Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/Toninho-Horta-E-Orquestra-Fantasma-Terra-DosP%C3%A1ssaros/release/2389782. Acesso em: 10 jun. 2019.

"Terra dos pássaros" foi o primeiro LP solo de Toninho Horta, depois do álbum em conjunto com Beto Guedes, Novelli e Danilo Caymmi e abriu-lhe as portas ao sucesso no Brasil e no exterior[50].

O LP Minas

"Minas" (1975), que tem continuidade no LP Geraes (1976), traz na capa a foto do rosto de Milton em enquadramento que no cinema é chamado de primeiríssimo primeiro plano (PPP). Esse enquadramento que mostra as feições do personagem bem de perto é usado para comunicar traços emocionais. Aqui, a imagem de Milton é a representação, de maneira inédita até então, do negro, tanto no mercado musical como na sociedade brasileira. Vale lembrar que não era comum o negro ser mostrado tão de perto. A importância do Cafi como autor da imagem e capista na afirmação da presença do negro na MPB é relatada por Santana (2018), quando a autora diz que "[...] é cabível afirmar que Cafi colaborou para que a negritude, enquanto elemento associado à imagem do Brasil alcançasse o patamar de um dos atores principais de sua história" (SANTANA, 2018, p. 153).

50. https://www.youtube.com/watch?v=shIK1qmG5d4&list=PLSCAw7bhVHlW4Ft9Ivs31dixVdW1wHwST&index=33&t=72s.

Mais adiante, a pesquisadora ressalta a importância desse projeto gráfico para a afirmação da imagem do negro no cenário cultural brasileiro:

> [...] foi através desse capista que os artefatos gráficos da geração mineira acabaram por representar o negro em sua força cultural e humana, o que fez dele uma referência como criador de imagens que traduziram o Brasil-Negro sob um prisma positivo (SANTANA, 2018, p. 154).

O álbum tem na capa apenas o rosto do artista e a palavra "Minas" (Figura 29) centralizada na margem superior em tipografia com serifa arredondada. O próprio Milton conta que o título do álbum foi dado pelo garoto de 12 anos, Rúbio, que percebeu que "Minas" era uma palavra formada pelas iniciais de MI-lton NAS-cimento. No encarte do disco, há um agradecimento a Rúbio pela ideia.

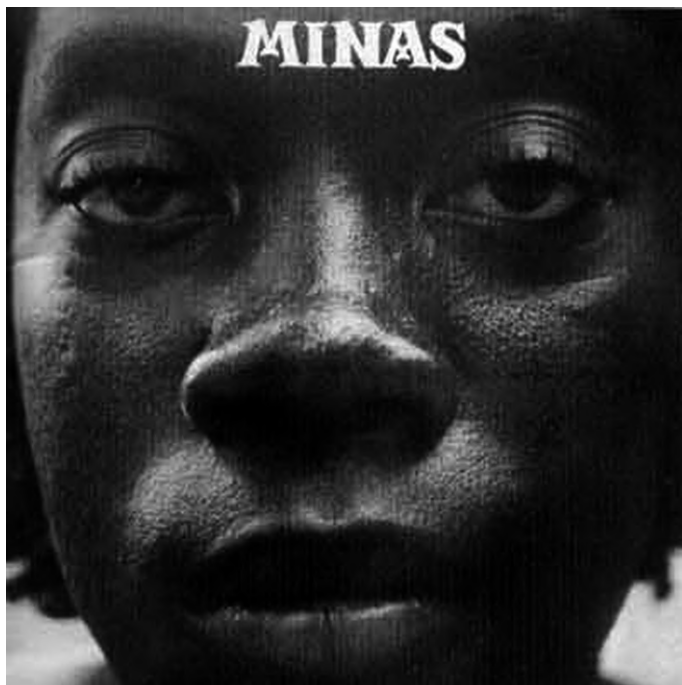



Figura 29: Milton Nascimento – Minas (1975).

Fonte: acervo pessoal do autor.

Como vai minha aldeia

Em 1978, Tavinho Moura já havia composto músicas que foram gravadas, entre outros, por Milton Nascimento, Beto Guedes e, no ano seguinte, pelo Grupo 14 Bis. O sentido de trabalho coletivo, característico do Clube da Esquina, manteve-se nas obras desse compositor que contribuiu com características da mineiridade em suas letras, que remetem à religiosidade: "[...] onde mora o cálix bento, e a hóstia consagrada oiá meu Deus[51]". Além disso, há o uso de expressões regionais: "[...] eu falei pra morena que o trem tá feio[52]", e do urbano como referência ao medo e à noite: "[...] não sei andar sozinho por esta rua, sei do perigo que me rodeia pelo caminho. Não há sinal de sol e tudo me acalma no seu olhar[53]". Tudo isso numa mistura de violas e arranjos e eletrificados.

A capa de "Como vai minha aldeia" traz a fotografia "sangrada" nas margens superior e inferior do compositor em uma pose como alguém pensativo com a mão apoiando o rosto e encobrindo parte da boca. Nos dois lados externos à foto, formam-se barras pretas verticais. A tipografia, bastante condensada e levemente inclinada, foi colocada verticalmente como numa lombada de livro. Ascendente do lado esquerdo da foto, contendo o título do disco, e descendente do lado direito com o nome do artista (Figura 30). Na contracapa, a mesma diagramação foi utilizada, com uma foto do detalhe da capela em estilo Barroco mineiro (Figura 31).

51. Trecho da música "Calix Bento" (Tavinho Moura).

52. Trecho da música "O trem tá feio" (Tavinho Moura-Murilo Antunes).

53. Trecho da música "Cruzada" (Tavinho Moura-Márcio Borges).

Figura 30: à esquerda, Tavinho Moura – Como vai minha aldeia – capa (1978).

Figura 31: à direita, Tavinho Moura – Como vai minha aldeia - contracapa (1978).

Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/Tavinho-Moura-Como-Vai-Minha-Aldeia/release/7472773. Acesso em: 10 jun. 2019.

Coração de Estudante

O último título da série analisada aqui é "Coração de Estudante", de 1985, lançado por Wagner Tiso. Esse álbum já não tem o brilho e as características musicais ou estéticas do Clube da Esquina dos anos 1970. No entanto, sua escolha se dá pela música título que celebra a volta da liberdade política e o fim da Ditadura civil-militar no Brasil. "Coração de Estudante" foi largamente tocada principalmente após a morte do presidente Tancredo Neves (1910-1985) e tornou-se um hino à então frágil Nova República, recém surgida e necessitada de cuidados.

Figura 32: à esquerda, Wagner Tiso: Coração de estudante – capa (1985).

Figura 33: à direita, Wagner Tiso: Coração de estudante – contracapa (1985).

Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/Wagner-Tiso-Cora%C3%A7%C3%A3o-DeEstudante/release/3770156. Acesso em: 10 jun. 2019.

Figura 34: Elis Regina – Trem Azul (1982)

Fonte: https://www.discogs.com/Elis-Trem-Azul/master/589475. Acesso em: 10 jun. 2019.

Além dessa faixa, o disco traz como convidados Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes e Toninho Horta, além do próprio Wagner Tiso interpretando a música "Clube da

55.
Vanessa da Mata é uma cantora e compositora brasileira natural de Alto Garças, Mato Grosso.

54.
Marjorie Dias de Oliveira, mais conhecida como Marjorie Estiano, é uma atriz, cantora, compositora e apresentadora natural de Curitiba, Paraná.

56.
Roberta Varella de Sá é uma cantora brasileira de MPB, natural de Natal, Rio Grande do Norte.

57.
Marina Machado é uma cantora mineira natural de Belo Horizonte.

58.
Fernanda Takai é uma cantora e compositora brasileira natural de Serra do Navio, Amapá. Começou sua carreira artística em Belo Horizonte. É integrante do grupo Pop Pato-Fu e tem trabalhos em carreira solo.

Esquina I", um encontro memorável com arranjos dos anos 1980 repletos de teclados sintetizadores.

Se o disco tem sua importância musical por celebrar o final de um ciclo, a capa de "Coração de Estudante" (Figuras 32 e 33) tem elementos dos anos 1980 que ficaram datados, como a luz de neon, bem como os cabelos mais próximos dos grupos de Rock brasileiros e dos movimentos pop norte-americano e inglês do que da estética hippie que acompanhou o Clube da Esquina nos anos 1970.

Embora não apresentadas na seleção, muitos álbuns/homenagens valem ser lembrados, tanto pelo projeto gráfico das capas, como pelas suas interpretações e por manterem vivos os ideais do grupo. Entre eles estão o antológico LP de Elis Regina "Trem Azul" (1982), lançamento póstumo do registo de sua última turnê e que conta com nada menos que onze das vinte faixas dedicadas a canções de integrantes do Clube da Esquina.

Esse CD tem, ainda, uma bela fotografia em preto e branco da cantora em fundo preto, em um momento de grande emoção do show (Figura 34).

Vale também citar o CD que reúne várias cantoras de gerações recentes da MPB como Marjorie Estiano[54], Vanessa da Mata[55], Roberta Sá[56], Marina Machado[57], Fernanda Takai[58], Luiza Possi[59], Mariana Baltar[60], Ivete Sangalo[61], entre outras, interpretando clássicas canções do grupo em "Flores do Clube da Esquina" (2011), mostrado na Figura 35, ou a compilação "Tudo Será Como Antes" (2018), de Paula Santoro[62] (Figura 36).

Figura 35: à esquerda, Flores do Clube da Esquina – 2011.

Fonte: https://www.discogs.com/Various-Flores-Do-Clube-Da-Esquina/release/11465027. Acesso em: 15 jun. 2019.

Figura 36: à direita, Paula Santoro – Tudo será como antes (2018).

Fonte: https://music.apple.com/us/album/tudo-ser%C3%A1-como-antes/1437070407. Acesso em: 10 jun. 2019.

Esses trabalhos trazem na capa grafismos modernos em alto contraste em estilo *"graffiti"* ou formando um mosaico no estilo colcha de retalhos estilizada; soluções visuais bastante condizentes com a nova geração de intérpretes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente vive-se um momento paradoxal na história da indústria fonográfica. Se por um lado as novas gerações ouvem música em aplicativos de *streaming*, por outro, alguns LPs de vinil são relançados como objetos cultuados por colecionadores de diferentes gerações. A tecnologia conseguiu atingir padrões de qualidade nunca antes imaginados, ao mesmo tempo proliferam os neófitos que buscam ouvir músicas em *Low-Fi*[63] com todas as imperfeições típicas da era dos discos de vinil. O fato é que, mesmo sendo relançados como objeto de desejo, os grandes discos pretos dificilmente terão o alcance que tiveram em seus anos áureos.

A capa de disco no Brasil, que começou a receber a devida atenção no final dos anos 1960, teve, nas duas décadas seguintes, seu auge. Os projetos gráficos dos anos de 1970 e 1980 foram os mais ousados de toda sua história, não devendo em nada aos projetos estrangeiros. Depois disso, muito se perdeu visual e graficamente desde que o vinil entrou em decadência nos anos 1990 e foi substituído pelo *Compact Disc* (CD).

Foi no panorama dos difíceis anos 1970 que nasceram os álbuns dos integrantes do Clube da Esquina. Foi o tempo da criação coletiva herdada do espírito hippie da época. A ousadia dos projetos gráficos está presente em vários momentos. As capas do Clube da Esquina conseguiram aquilo que Melo (2008) chama de "design pictorial" quando se pensou, intencionalmente e com ousadia, cada elemento que constaria na produção das fotografias ou nas ilustrações dos álbuns. Exemplos foram muitos, entre eles destacam-se o álbum duplo de 1972 com integrantes ainda desconhecidos, uma capa sem o nome ou imagem dos artistas, mas com um conteúdo sonoro atemporal. Ou em "Milagre dos Peixes", um dos mais belos projetos gráficos da discografia do grupo, feito sob pesada censura. Tudo isso complementou a obra musical de cada um dos autores, fazendo do LP um objeto que atinge a percepção tanto auditiva quanto visual e algumas vezes até mesmo de forma tátil.

Outro fato descoberto durante o estudo foi o fato de uma das possíveis fontes de pesquisa, a mais antiga rádio de Minas Gerais, não possuir mais nenhuma capa sequer de todos os discos que passaram por sua discoteca nos últimos oitenta anos. Todo o acervo da rádio teve o áudio digitalizado e os

59.
Luiza Possi é uma cantora e compositora brasileira natural do Rio de Janeiro.

60.
Mariana Baltar é uma cantora, atriz e bailarina carioca.

61.
Ivete Sangalo é uma cantora, compositora e empresária natural de Juazeiro, Bahia. Ex-integrante da Banda Eva. Em 1999 lançou-se em carreira solo.

62.
Paula Santoro é uma cantora mineira natural de Belo Horizonte. Tem participações anteriores em discos homenagem a Fernando Brant, à Bossa Nova, do grupo Nós e Voz, além de álbuns em carreira solo.

63.
Contração da expressão inglesa *Low Fidelity ou* Baixa fidelidade de som. Tem significado contrário *a Hi-Fi* ou *High Fidelity* que significa Alta fidelidade de som.

discos e capas foram doados. Isso fez com que a pesquisa dos arquivos sonoros e capas fosse realizada com a ajuda de diversos colecionadores espalhados pelo Brasil, os quais gentilmente disponibilizaram imagens das capas, encartes e material sonoro dos discos.

Difícil hoje determinar se o Clube da Esquina, enquanto coletivo de artistas, teve um fim. Alguns pesquisadores afirmam que seu último encontro, de fato, foi em 1978 com a gravação do disco "Clube da Esquina 2". Outros dizem que ele durou até os anos 1980 e foi se dissolvendo à medida que seus integrantes partiam para seus projetos pessoais com outras parcerias pelo Brasil e exterior. O que muitos concordam é que atualmente o Clube da Esquina é um patrimônio cultural de Minas Gerais e da humanidade.

Talvez a mais bela definição seja a de Márcio Borges quando diz que o Clube da Esquina é uma reunião de amigos que tem a música como elemento em comum.

Assim, o Clube está aí e foi revisitado nas inúmeras vezes em que seus componentes decidiram se reunir e relembrar seus trabalhos dos anos 1970. É frequente o lançamento de edições comemorativas e de homenagens.

O Clube da Esquina também ganhou uma nova visibilidade após o lançamento do livro "Os sonhos não envelhecem", de Márcio Borges, do bar-museu do Clube da Esquina no bairro de Santa Tereza, Belo Horizonte, e prossegue até mesmo com a perda física dos inesquecíveis Fernando Brant, em 2015, e Tavito, em 2019. Seu legado musical foi deixado a todas as gerações que vieram após aquele tempo que, segundo Márcio Borges, foram tempos terríveis, mas os melhores anos de suas vidas.

REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel (org.). ***Pensar a imagem***. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BORGES, Márcio. ***Os sonhos não envelhecem:*** histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração Editorial, 2010.

CARDOSO, Rafael. ***Design para um mundo complexo***. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAYMMI, Stella T. ***Biografia Beto Guedes***. 1997. Disponível em: http://www.betoguedes.com.br/files/biografia_beto.pdf. Acesso em: 1 jun. 2019.

DINIZ, Sheila Castro. ***Nuvem Cigana:*** a trajetória do clube da esquina no campo da MPB. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.

DINIZ, Sheila Castro. ***Entre o Rio e Minas:*** a Bossa Nova nas Geraes. Maringá, Paraná: Revista Urutágua, n. 15, 2008.

FABRIS, Annateresa. ***Identidades virtuais***. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MELO, Chico Homem de (org.). ***O design gráfico brasileiro:*** anos 60. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

MELLO, Zuza Homem de. ***A era dos festivais:*** uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. ***Fusões de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário***. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2011.

NICODEMO, Thaís Lima. ***Terra dos pássaros:*** uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta. 2009. 215 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2009.

RIBEIRO, Solano. ***Prepare o seu coração:*** A história dos grandes festivais. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

SANTANA, Valéria Nancí de Macedo. Os Fatores Projetuais de Criação da Capa do Disco Clube da Esquina (1972). *In:* Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 41, 2018, Joinville. ***Anais*** [...]. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1399-1.pdf. Acesso em: 20 abr. 2019.

SANTANA, Valéria Nancí de Macedo. ***Pelo olhar de cafi:*** o processo criativo das capas de discos da geração clube da esquina. Tese (Doutorado Cultura e Artes) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. ***Paródia paráfrase e Cia***. São Paulo: Ática, 1988.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. Coração americano: panfletos e canções do Clube da Esquina. *In:* REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (org.). ***O golpe a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)***. Bauru, SP: Edusc, 2004.

MATÉRIAS ONLINE

Festivais da canção. Disponível em: http://elizabethdiarioda-musica.blogspot.com/2011/01/os-festivais-de-musica-popular.html. Acesso em: 10 maio 2019.

História-depoimento: Pacífico Mascarenhas. 18/11/2004. Disponível em: https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/tudo-comecou-com-serenatas-de-amor-45534. Acesso em: 11 maio 2022.

Milton Nascimento. Disponível em: http://www.miltonnascimento.com.br/vida.php?n=5. Acesso em: 4 maio 2019.

VÍDEOS

A HISTÓRIA DE TONINHO HORTA. Reinflexões. ***Youtube***. 12 out. 2017. 59min.46s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=shIK1qmG5d4&list=PLSCAw7bhVHlW4Ft9vs--31dixVdW1wH wST&index=33&t=70s. Acesso em: 30 abr. 2019.

CLUBE DA ESQUINA: guia semi-definitivo - PARTE 1. Lucas Cardoso. ***Youtube***. 19 abril 2018. 13min.7s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RWeRVKrHUXI. Acesso em: 19 abr. 2019.

DOCUMENTÁRIO: HISTÓRIA DO CLUBE DA ESQUINA - A MPB DE MINAS GERAIS. Mistério do Espaço e os Americanos Banda Morta. ***Youtube***. 25 fev. 2015. 44min.59s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SACaczm6gA4&list=PLSCAw7bhVHlW4Ft9Ivs31dixVdW1wHwST&index=47&t=831s. Acesso em: 15 jun. 2019.

EM VISTA – CLUBE DA ESQUINA. TV UFMG. ***Youtube***. 10 dez. 2012. 29min.44s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NoEvUoJShkg&list=PLSCAw7bhVHlW4Ft9Ivs-31dixVdW1wH wST&index=25&t=1375s. Acesso em: 12 maio 2019.

FESTIVAIS DE MPB. Alberto Sobrinho. ***Youtube***. 25 out. 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCOGPr0USOYxqB4agQbXV4EQ. Acesso em: 22 abr. 2019.

LÔ BORGES E O "DISCO DO TÊNIS" | ARTE NA CAPA. Canal Brasil. ***Youtube***. 16 fev. 2019. 3min.13s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yd7EeLILBzk&list=PLSCAw7bh-VHlW4Ft9Ivs31dixVdW1wHwST&index=42&t=0s. Acesso em: 10 jun. 2019.

MILTON NASCIMENTO FALA SOBRE O ÁLBUM "CLUBE DA ESQUINA". O SOM DO VINIL. Canal Brasil. ***Youtube***. 31 out. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?-v=n8RT2KkHK5w&list=PLSCAw7bhVHlW4Ft9Ivs31dix-VdW1wHwST&index=43&t=0s. Acesso em: 31 maio 2019.

MINAS EM CONCERTO. Tadeu Camargo. ***Youtube***. 5 nov. 2016. 59min.00s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=naKyvriZXwA&list= PLSCAw7bhVHlW4Ft9Ivs31dix-VdW1wHwST&index=30&t=4s. Acesso em: 17 abr. 2019.

SOBRE AMIGOS E CANÇÕES: A HISTÓRIA DO CLUBE DA ESQUINA. TV Puc – SP. ***Youtube***. 26 jun. 2018. 44min59s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=29X-U703n2_U. Acesso em: 4 maio 2019.

Dez anos de Minas Trend 10

Wadson Gomes Amorim

INTRODUÇÃO

Minas Gerais tem uma das maiores produções de têxteis e confeccionados do Brasil. A indústria da moda mineira tem um importante papel econômico, possuindo mais de cinco mil indústrias, que geram aproximadamente 180 mil empregos (IEMI, 2015). Com uma organização setorial colaborativa, os confeccionistas do estado vêm desenvolvendo, ao longo da história, ações que fomentam a visibilidade da produção local. Um dos exemplos dessas ações é a realização da semana de moda mineira, o Minas Trend (MT), que tem se consolidado como um dos principais eventos de geração de negócios do setor na América Latina (FIEMG, 2019). Com a criação do Minas Trend Preview, em 2007, a moda mineira inaugurou uma nova fase. O evento surgiu para fomentar a indústria local, com o objetivo de aproximar fabricantes e lojistas.

O Minas Trend agrupa fabricantes de várias regiões do estado e, a partir das características do evento e da produção apresentada, torna-se possível destacar aspectos singulares da moda mineira contemporânea. A gênese do evento e a compreensão da dinâmica de sua realização são de grande relevância para este trabalho. Promover o reconhecimento das qualidades e valores relacionados a um produto local contribui para tornar visível a sociedade e a história por trás do produto. Contar essa "história" significa comunicar elementos da criação à distribuição de um produto (KRUCKEN, 2009). Portanto, o desenvolvimento deste capítulo emerge do interesse pela história do Minas Trend e suas contribuições para o desenvolvimento econômico, cultural e social do design na Indústria da Moda Mineira. Apesar da expressividade do evento, não foram encontrados estudos que contribuam para a formação de uma discussão teórica sobre o assunto no campo da história social do design.

Para a elaboração deste trabalho, foram realizadas pesquisas documentais e de campo, de natureza exploratória. Através delas, foi feita a observação, recolha, análise e interpretação de fatos e fenômenos que ocorreram dentro de seus nichos, cenários e ambientes naturais de vivência. Como recorte a ser apresentado, foram evidenciados os primeiros dez anos do MT, o que totaliza 20 edições. Na pesquisa documental, foram levantados dados, documentos, publicações e imagens que caracterizam o surgimento e o desenvolvimento das edições do evento. Como fonte de pesquisa, foram utilizados dados e documentos fornecidos pela Gerência Integrada de Relações Públicas, Cerimonial e Eventos da Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais (FIEMG), microfilmagem de jornais regionais do acervo da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, publicações em sites especializados da área da moda e imagens da Agência Fotosite, que registrou o evento.

Na pesquisa de campo, foram coletados depoimentos orais de articuladores institucionais e designers que atuaram na organização ou foram expositores do evento. Os entrevistados foram estimulados por questões semiestruturadas, capazes de extrair percepções e relatos a respeito do tema estudado. As entrevistas foram realizadas no ano de 2016, para a produção da dissertação *Moda Ornamento: Singularidades do Design Mineiro* (AMORIM, 2016). Foram entrevistados os seguintes articuladores institucionais e designers: Camila Faria (Vivaz), Henrique Câmara Azevedo (FIEMG), Lucas Magalhães (Lucas Magalhães), Luiz Cláudio (Apartamento 03), Marilú Corrêa (FIEMG), Marta Machado (Sindivest/MG), Pedro Lázaro (FIEMG), Ronaldo Fraga (Ronaldo Fraga) e Tereza Santos (TS Stúdio).

A GÊNESE

Foi a articulação conjunta dos sindicatos relacionados à indústria da moda em Minas Gerais que possibilitou a criação do Minas Trend Preview (primeiro formato do evento). A reivindicação e articulação dos sindicatos mineiros ligados ao setor permitiram a formatação de um calendário que, desde a primeira edição, possui uma diversificada oferta de produtos ligados à moda, como bolsas, calçados, joias e bijuterias, além do vestuário.

> O evento era uma ação que existia como projeto do Sindicato de Bolsas e Calçados. Eles faziam um evento que chamava Minas Preview. Esse evento acontecia em shoppings, hotéis... Eles sempre pediam subsídio para FIEMG para produzir o evento. Ao mesmo tempo, surgiam demandas do Sindicato do Vestuário, que queria também fazer um evento. Na época, o presidente, que era o Dr. Robson, falou: "Olha, eu quero que vocês se juntem e tentem fazer um evento único, que a FIEMG coloca um aporte (financeiro) que será mais significativo". Então eles se reuniram, o evento aconteceu, e o nome passou a ser Minas Trend Preview (CORRÊA, 2016).

O primeiro sindicato ligado à indústria do vestuário em Minas Gerais foi constituído em 1955. Ele surgiu a partir da Associação Profissional da Indústria de Camisas para Homem e Roupas Brancas, criada em 1951. O Sindicato da Indústria de Camisa para Homem e Roupas Brancas iniciou suas atividades representando os interesses das indústrias de Belo Horizonte. Posteriormente, na década de 1980, passou a se chamar Associação Mineira da Confecção (Amicom), representando todo o estado de Minas Gerais. Em 1990, o sindicato passou por transformações e ampliou a sua abrangência, respondendo por todos os segmentos da indústria vestuário e passou a se chamar Sindicato das Indústrias do Vestuário de Minas Gerais (Sindvest/MG).

Outras organizações sindicais do setor surgiriam em Minas Gerais após os anos 1990, dada a diversidade de demandas e ofertas de cada região do estado. Atualmente, além do Sindvest, que responde por Belo Horizonte e Região Metropolitana, e três delegacias regionais (Ipatinga, Muriaé e Passos), existem outros 11 sindicatos ligados à indústria do vestuário no estado. Essas organizações sindicais têm o objetivo de promover o fortalecimento setorial por meio do apoio e representação de seus associados, participar de feiras regionais, nacionais e internacionais e workshops, contribuir para o aperfeiçoamento técnico, econômico e social das indústrias. Elas representam o segmento perante autoridades, órgãos públicos e privados, e promovem o diálogo com a Federação das Indústrias do Estado, em prol de interesses setoriais e regionais. Além dos sindicatos relacionados ao setor vestuário, existe em Minas a articulação sindical de outros segmentos

relacionados à moda, como calçados (Sindicalçados), bolsas (Sindibolsas), joias e bijuterias (Sindijoias).

> A gente leva as reais necessidades do setor para a FIEMG e a Federação, verdade faz o evento para o setor, para essas confecções. Então ela não é a entidade representativa somente do vestuário, ela também representa a construção civil, metalomecânico e mais uma infinidade de outros setores industriais. Então a gente tem um papel de traduzir as necessidades e demandas do setor e levar para a FIEMG para ela então criar um evento como o Minas Trend em cima das nossas necessidades, inclusive fazendo os ajustes necessários (MACHADO, 2016).

Com a estratégia de antecipar tendências e gerar oportunidades de negócios, a primeira edição do Minas Trend Preview (MTP) inaugurou um novo segmento nas semanas de lançamentos da moda nacional. A ideia de fazer um calendário antecipado partiu de Eloysa Simão, proprietária da Dupla Assessoria, que tomou como referência os lançamentos intermediários das temporadas americanas e europeias, conhecidos como Cruise Collection ou Resort Collection. Em entrevista ao jornal Estado de Minas, Eloysa Simão afirmou, na época, que a ideia era "[...] cobrir uma lacuna existente no mercado brasileiro, já que no mundo inteiro a chamada coleção de transição vem ganhando cada vez mais espaço" (FURBINO, 2007, p. 15). Segundo a produtora, a tendência era que as coleções ficassem cada vez menores e suas apresentações mais dinâmicas.

Abalada pela concorrência com a China e com a Índia, a cadeia têxtil e de vestuário brasileira vinha buscando saídas para se manter competitiva nos mercados interno e externo. A moda brasileira passava por um dos maiores desafios de sua curta história. Com ousadia, a criação do MTP propunha antecipar as novidades ao mercado, lançando produtos que sinalizavam as novas tendências da moda no mesmo período em que, no varejo, as mercadorias estavam em liquidação, com a intenção de alimentar o mercado interno e proteger a produção brasileira da invasão externa (FURBINO, 2007).

O primeiro local escolhido para a realização do evento foi a Lagoa dos Ingleses, no condomínio Aphaville, em Nova Lima, cidade limítrofe da capital Belo Horizonte. A seleção dessa locação se deu a partir da intenção da organização de

proporcionar aos compradores um ambiente charmoso. O local foi configurado a partir de uma estrutura efêmera montada com tendas climatizadas que abrigavam salas de desfiles e os estandes dos expositores do salão de negócios.

> Começou muito pequeno, lá em Alphaville, porque na época a gente pensava em um lugar charmoso para poder atrair. Visitamos vários espaços, achamos o Alphaville e foi feito lá durante algum tempo. O pessoal veio e o evento foi dando certo. Aquele espaço era realmente muito charmoso... (CORRÊA, 2016).

A primeira edição do MTP aconteceu entre os dias 11 e 13 de novembro de 2007, com uma área montada de 6,5 mil m² no Alphaville. Cerca de 90 expositores das áreas de vestuário, calçados, bolsas e artefatos em couro, bijuterias e joias apresentaram suas pré-coleções, que já delineavam o perfil da estação que estava por vir (Inverno 2008). Cada uma das empresas participantes apresentou entre 10 e 30 produções para venda antecipada aos lojistas (Figura 1).

Figura 1: salão de negócios do 1º Minas Trend.

Fonte: Estado de Minas, 2007.

Na programação da edição inaugural, aconteceram seis palestras e dois desfiles técnicos, chamados pela organização do evento de "Desfiles Didáticos" (Figura 2), para que os lojistas pudessem se informar sobre o contexto da moda vigente e visualizar em prova os produtos expostos no salão. A primeira edição contou com os patrocinadores Oi, Sebrae, Senai Nacional, AngloGold Ashanti e Companhia de Desenvolvimento Econômico de Minas Gerais (Codemig), além do apoio da Abit, Abicalçados e Apex.

Figura 2: Desfile Didático Minas Trend.

Fonte: Estado de Minas, 2007.

O MTP alcançou resultados significativos já na primeira edição, confirmando a vocação do estado para os negócios na moda. Os expositores relataram um crescimento de aproximadamente 30% em relação aos negócios gerados na coleção anterior ao evento, o que trouxe um novo ânimo ao setor. A organização contabilizou a participação de 3.500 visitantes, aproximadamente 200 compradores de diferentes regiões do Brasil, dez compradores internacionais e 40 jornalistas brasileiros (MINAS TREND, 2007).

Dentro do evento, também foi realizado o IV Circuito Texbrasil, promovido pela Associação Brasileira da Indústria Têxtil (Abit) e pela Agência de Promoção das Exportações (Apex), como apoio da FIEMG e do Sebrae (MG). Consultores da Colômbia, Estados Unidos e Rússia mostraram que seus países podem ser mercados estratégicos para o crescimento do setor de moda nacional, especialmente nos segmentos de maior valor agregado, nos quais o design brasileiro é fortemente valorizado. O clima de otimismo e aposta no futuro que cercava a organização do evento pode ser confirmado através da fala do então presidente da Câmara da Indústria da Moda de Minas Gerais, José Roberto Schincariol: "Estamos plantando uma semente de boa qualidade, e sólidos resultados deverão ser colhidos nos próximos anos" (VALENTE, 2007, p. 7).

Com o sucesso do evento, a FIEMG firmou o compromisso de realizar duas edições anuais, uma em novembro, antecipando as tendências para a moda outono/inverno e, a segunda em maio, para antecipar as tendências da moda primavera/verão.

Outra iniciativa para fortalecer o segmento foi o anúncio da criação do Centro Mineiro de Design de Moda, o qual posteriormente se transformou no SENAI ModaTec, que começou a funcionar no ano seguinte, em 2008. Em sintonia com a Câmara da Indústria da Moda, o Centro nasce no SENAI, com a compra de equipamentos tecnológicos e acordos internacionais para que os instrutores fossem treinados em alguns dos mais importantes centros de design do mundo, como o Instituto de Tecnologia da Moda, em Nova York, e o Instituto Politécnico de Milão. O Centro Mineiro de Design da Moda surge com a missão de coordenar as atividades de criação na cadeia da indústria da moda – têxtil, vestuário, calçados, bolsas, joias, acessórios, bijuterias e embalagens (VALENTE, 2007).

Em carta publicada pelo caderno Opinião do Jornal Estado de Minas, no dia 15 de novembro de 2007, o então presidente da FIEMG, Robson Braga de Andrade, ressaltou os objetivos do MTP destacando os fatores que levaram o evento ao sucesso e incentivou a sua comemoração:

> O objetivo é fazer em Minas Gerais um evento de porte nacional, capaz de mostrar ao país e aos importadores a qualidade da moda que se produz no estado. Muitos são os fatores que explicam o sucesso do MTP, mas o principal, com certeza, foi a união e o espírito participativo de todos os profissionais e setores envolvidos – estilistas, confeccionistas, calçadistas, lojistas e compradores. Junto a esse grupo, unido em torno da proposta da Federação das Indústrias de Minas Gerais e de sua Câmara da Indústria da Moda, tiveram papel destacado e decisivo os patrocinadores, dos setores público e privado, além dos meios de comunicação. Os mineiros podem comemorar os bons resultados gerados pelo Minas Trend Preview (ANDRADE, 2007, p. 15).

A segunda edição Minas Trend Preview aconteceu de 29 de abril a 4 de maio de 2008. O evento começava a consolidar a contribuição da indústria da moda mineira para o cenário nacional, preenchendo uma lacuna. Enquanto as outras semanas de moda se comprometiam com o lançamento de coleções completas, o MTP seguia antecipando as tendências da estação em coleções menores.

O MTP primavera/verão 2009 teve sua abertura realizada no Grande Teatro do Palácio das Artes em conjunto com o Oi Fashion Music, evento também criado e organizado

pela Dupla Assessoria, que ressaltava a moda como parte da cultura e do lazer. O formato do Oi Fashion Music misturava moda e música ao vivo, além da participação de artistas e celebridades do momento, fomentando grande visibilidade e interesse da mídia. Nessa edição, a abertura aconteceu com dez desfiles, sendo sete de marcas mineiras (Alphorria Cult, Bárbara Bela, Drosófila, Graça Ottoni, Patachou, Victor Dzenk e Vivaz) e três de marcas de outras regiões (Alessa, C&A e Walter Rodrigues). A noite de desfiles e shows foi apresentada pelos atores Luís Salem e Alcemar Vieira, e atrações musicais embalaram as apresentações das marcas. Os artistas que se apresentaram no dia foram: Alcione, Carlos Matta, Jorge Vercilo, Leoni, Luiza Possi, Lula Queiroga, Pedro Camargo Mariano e Thalma de Freitas (MARINA, 2008).

Pode-se destacar o desfile do estilista Victor Dzenk nesse contexto (Figura 3). A referência utilizada para elaboração da coleção apresentada foi a Estrada Real, exaltando o Barroco e as cidades históricas de Minas, com roupas que faziam alusão ao ouro de Minas e possuíam superfícies estampadas com artes e imagens de cidades com núcleos coloniais urbanos preservados do estado. A apresentação foi musicada pela voz de Thalma de Freitas, cantando "Calix Bento", música folclórica adaptada por Tavinho Moura. Ao final de seu desfile, o estilista apareceu ao público coberto pela bandeira de Minas Gerais, declarando o seu amor pelo estado.

Figura 3: Victor Dzenk em seu desfile.
Fonte: FIEMG, 2008.

Ao final dos desfiles da Oi Fashion Music, aconteceu uma homenagem ao Grupo Mineiro de Moda (GMM), que nasceu nos anos 1980 como cooperativa de marcas que se juntaram para apresentar suas coleções (Figura 4). Mais uma vez as marcas mineiras estariam se unindo para contar a história da moda em Minas Gerais. A homenagem aconteceu ao som do mineiro, emblemático por sua participação do grupo musical Clube da Esquina, Lô Borges. A partir desse momento, os eventos de abertura do MTP se configurariam como um importante mecanismo de comunicação e visibilidade. Para o presidente da FIEMG na época, Robson Andrade, "o reconhecimento dos sindicatos ligados à Câmara da Indústria da Moda, público e imprensa nos dá a certeza que fizemos a opção certa ao criarmos o evento" (Figura 4 e 5). Para Eloysa Simão, da Dupla Assessoria, o evento naquele momento reposicionava o estado como um dos principais polos de moda do país, seguindo um modelo mundial de negócio (FIEMG, 2008).

Figura 4: reunião dos designers ao final do evento em homenagem ao GMM.

Fonte: Estado de Minas, 2008.

Orçada em R$ 3,5 milhões, a segunda edição do MTP ocupou uma área de oito mil metros. O número de visitantes atingiu cinco mil pessoas. Foi montada uma sala para desfiles com capacidade de 500 lugares e um salão com 110 estandes para atender às 132 marcas expositoras (bolsas, calçados,

joias, bijuterias e vestuário) (FIEMG, 2008). A programação cultural do evento também cresceu. Foram realizadas quatro palestras e duas exposições: “Eu não sou de plástico”, com curadoria de Lilian Pacce, exposição de sacolas ecologicamente corretas, e “Estado de Minas – 80 anos de moda”, montada pelo estilista Renato Loureiro, com 40 capas do caderno Feminino & Masculino do jornal, desde 1969, quando começou a ser editado (MARINA, 2008).

Figura 5: salão de Negócios e Desfiles Didáticos.

Fonte: FIEMG, 2008.

Na comparação com a edição de estreia, segundo a FIEMG, houve um aumento médio de 40% nos negócios realizados. Na avaliação de alguns expositores, o crescimento foi ainda maior: “Registramos várias aberturas de novos clientes e nossas vendas superaram em 100% as efetuadas na edição de 2007”, revelou a estilista Graça Ottoni ao jornal Estado de Minas (2008). A expectativa para as próximas edições já cresciam entre os expositores. Jeanine Fontan, designer e proprietária da empresa Caleidoscópio, justifica a euforia na época: “Participar de uma feira de negócios que mescla acessórios, vestuário e

bijuterias é um grande diferencial. Conseguimos pelo menos mais 30 novos clientes. Frente ao retorno, já queremos garantir nosso espaço na edição do fim do ano". O MTP criava a imagem de feira de moda "100% *business*" na imprensa e na mídia, e isso os atraia as empresas do setor.

A terceira edição do MTP aconteceu de 11 a 15 de novembro de 2008. Com um orçamento de R$ 7,1 milhões, o Minas Trend Preview organizou um salão de negócios que ocupou uma área de 8 mil m². O número de visitantes subiu para 6.500. Compradores vieram de diversas partes do Brasil, de países como França, Portugal, Austrália, Inglaterra, Angola, Dubai, Alemanha, Colômbia e Áustria. Para o presidente da FIEMG, Robson Braga de Andrade, as expectativas da própria organização foram superadas: "Nosso objetivo é o de fomentar e incrementar a indústria da moda e toda a sua cadeia produtiva. Quando vemos que nessa edição ficaram em fila de espera aproximadamente 50 expositores, sentimos que estamos no caminho certo", comemorou o presidente da FIEMG, que já elaborava um plano de expansão para as próximas edições (VALENTE, 2008).

A abertura da edição aconteceu novamente no palco do grande teatro do Palácio das Artes, com o Oi Fashion Music (Figura 6). Desfilaram as marcas Santa Ephigênia e Alessa, do Rio de Janeiro, e as mineiras Patachou, Barbara Bela, Vivaz, Squadro, Diarium, Victor Dzenk, Mabel Magalhães e Alphorria Cult. Sob o comando dos atores Lucio Mauro Filho e Ricardo Castro, os músicos Marcelo Camelo, Fafá de Belém, Fino Coletivo, Ana Cañas, Fernanda Takai, Otto, Preta Gil, Vitor Araújo, Samuel Rosa e Frejat conduziram a trilha dos desfiles, acompanhados por um público estimado em 1.500 pessoas (FURBINO, 2008).

Figura 6: desfile no Oi Fashion Music.

Fonte: Estado de Minas, 2008.

Aconteceram, integrados à programação da terceira edição do MTP, dois concursos de design: o EM-à-Porter e o AngloGold Auditions Brasil. O EM-à-Porter foi um concurso lançado pelo caderno Feminino & Masculino, na agenda de comemorações dos 80 anos do Estado de Minas com o tema "Mulheres da Notícia – Imagens da Moda". No primeiro concurso do gênero a premiar simultaneamente três categorias de criação – design de moda, acessórios e joias (Figura 7) –, venceram os estudantes Wadson Amorim e Edson Xavier (UEMG), Joyce Vieira e Laís Torres (FUMEC) (VALENTE, 2008).

Figura 7: evento de Premiação EM-à-Porter.
Fonte: Estado de Minas, 2008.

O AngloGold Auditions, por sua vez, é um concurso organizado pela mineradora AngloGold Ashanti, considerado o maior concurso de design de joias de ouro do mundo. A premiação contou com um desfile de 24 joias de ouro inspiradas no tema Hype Nature – Natureza Fantástica, com a apresentação da jornalista Glória Maria e performance de Ney Matogrosso (Figura 8). Júnea Fontenelle e Guilherme Canabrava levaram o prêmio na categoria Designer, com a peça Poli, patrocinada por Manoel Bernardes. Na categoria Revelação, a vencedora foi Thayana Meneses, com a peça Purity: Patrocinada pela Talento Joias. Thayana cursava design de produto na UEMG. Escolhida como a Golden Girl 2008 e embaixadora do concurso, a atriz Priscila Fantin abriu e fechou o desfile com um vestido dourado, que continha mais de seis quilos em adereços de ouro, criado pela designer Tereza Santos (MARINA, 2008).

A quarta edição do evento, que aconteceu de 28 de abril a 2 de maio de 2009, contou com diversas inovações no formato.

Pela primeira vez o MTP convidou um estilista para fazer a curadoria e direção criativa da imagem do evento. Ronaldo Fraga foi o responsável pela implementação de dois conceitos que, posteriormente, se tornariam características emblemáticas do evento: a definição de um tema para a temporada e um desfile coletivo como festa de abertura. O primeiro tema para a festa de abertura e cenografia do evento foi "A Riviera Francesa dos anos 30 e 40", uma homenagem ao ano da França no Brasil. No desfile coletivo, foram apresentados modelos das marcas mineiras Graça Otoni, Mabel Magalhães, Printing, Victor Dzenk e Vivaz.

Figura 8: evento de Premiação AngloGold Auditions.

Fonte: AngloGold Ashanti, 2008.

> Eu gostei muito de ter participado da direção criativa no início. Acredito que foi importante aquilo... Importante para o evento, porque aquilo deu muita credibilidade e se colocou a favor da moda em Minas. Uma coisa que não era feita. Um bem extremamente valioso, não só para os mineiros, mas também para quem deseja a marca de Minas, é a cultura do lugar. Então, a abordagem em temas faz as pessoas entenderem que moda é cultura, que moda é mais que roupa! (FRAGA, 2016).

Essa temporada também inaugurou a realização de desfiles individuais integrados ao salão de negócios. Foram treze os desfiles da temporada com a participação das marcas: Alessa, Alphorria Cult, Apartamento 03, Diarium, Faven, Graça Ottoni,

Patachou, Patrícia Motta, Squadro, Vitor Dzenk, Cláudia Mourão e Paula Bahia. Como nos outros anos, aconteceram os "Desfiles Didáticos", proporcionando um espaço para que todos os expositores presentes no salão de negócios pudessem mostrar suas criações em uma passarela. A quarta edição do MTP contou com uma área montada de 10.000 m², que também abrigou uma exposição chamada "Arte na Moda", elaborada a partir do trabalho das bordadeiras de Curvelo.

Figura 9: exposição e desfile de abertura 5º MTP.

Fonte: FIEMG, 2009.

A quinta edição do MTP, que aconteceu de 3 a 7 de novembro de 2009, contou novamente com a direção criativa de Ronaldo Fraga. "Estamos trazendo nessa edição o 'oficinar' mineiro, o trabalho artesanal, o desenho que é a marca registrada da cultura mineira", resumiu Ronaldo Fraga em 2009 (MINAS TREND, 2016). O público foi conduzido pelo "espírito mineiro" através de uma ambientação alegrada por roupas de tule penduradas no varal, imensos fuxicos e bonecas de lata sobre coloridos tapetes de serragem que rememoraram as festividades de Corpus Christi. O evento exaltou o cuidado artesanal que permeia as criações da moda, roupas, calçados, bolsas, joias e bijuterias produzidas em Minas.

A sexta edição da semana de moda mineira, que aconteceu de 27 de Abril a 1 de Maio de 2010, teve como mote a "Água, vital para a sobrevivência e elemento mágico, transformador". Ao som do show de Maria Bethânia, o desfile de abertura no Museu de Artes e Ofício, localizado no centro de Belo Horizonte, refletia questionamentos da temporada sobre o futuro. A partir desse tema, projetado pela direção criativa de Ronaldo Fraga, a cenografia focou

na sustentabilidade. Foram utilizadas 48 mil garrafas pet para compor o cenário, que, posteriormente, foram transformadas em bolsas e objetos de casa. Além disso, sete mil lâmpadas foram utilizadas em uma instalação de arte. O evento contou ainda com 400 m² de telhas onduladas translúcidas, que foram doadas para construção de parte de estrutura física de uma ONG voltada para projetos de educação e capacitação de crianças e jovens que vivem em área de risco social.

Figura 10: desfile coletivo de abertura com show de Maria Bethânia no 6º MTP.

Fonte: Agência Fotosite, 2010.

Essa foi a primeira edição produzida pela agência B/Ferraz, do grupo ABC, de Nizan Guanaes, em substituição à produção da empresa Dupla Assessoria, de Eloysa Simão. Entre as novidades dessa edição estava a convocação de um time de profissionais reconhecidos na moda nacional. Foram contratados: Carlos Pazetto (consultoria de moda e edição dos desfiles), Felipe Veloso (*stylist*), Ricardo dos Anjos (*beauty artist*) e Maurício Paranhos (*casting*). O MTP ganhou também mais visibilidade ao intensificar a agenda de desfiles, passando a contar com duas salas para as apresentações. Os desfiles didáticos, assumidos pela equipe técnica de moda, tornaram-se mais robustos e passaram a ser chamados também de desfiles coletivos. Ao todo, ocorreram 30 desfiles, sendo o maior número de apresentações de todas as edições do evento.

A sétima edição do evento aconteceu de 2 a 6 de novembro de 2010. Os 35 anos do Grupo Corpo, tradicional companhia de dança de Minas Gerais, foi escolhido como

temática para o "Moda, Corpo, Moda". O tema buscava traduzir pensamentos sobre o corpo na moda, levantando questionamentos sobre a moda contemporânea e o resgate da cultura popular. O desfile de abertura aconteceu na Serraria Souza Pinto, um prédio datado de 1912, de estilo eclético, localizado no centro da capital mineira. Ao som de Arnaldo Antunes, 28 marcas contribuíram com a edição do desfile de abertura. Ao final do desfile, além da projeção de espetáculos do Corpo na tela elevada, a passarela foi tomada por casais dançantes transformando o evento em um grande concurso de dança de salão.

Figura 11: desfile de Abertura 7º MTP.

Fonte: Agência Fotosite, 2010.

A MUDANÇA DE CASA

A oitava edição do Minas Trend Preview, de 26 a 29 de outubro de 2011, marcou a transferência do evento do condomínio Alphaville, em Nova Lima, para o Expominas, em Belo Horizonte. A razão da mudança foi relacionada à melhoria da funcionalidade, expansão e redução de custos do evento.

> A tomada de decisão foi muito voltada para a redução de custos e tentar criar uma logística mais funcional para o negócio. O deslocamento até o Alphaville era muito complexo, muito complicado; os compradores certamente tinham muito mais dificuldade de chegar lá em razão da distância. Então, pensamos em trazer o evento para dentro da cidade. Como ele estava crescendo, montar o evento lá ficava caro, porque tinha que criar uma estrutura partindo do chão, enquanto o Expominas tinha a estrutura toda pronta. Foi uma decisão focada no crescimento, para trazer mais comprador, mais expositor e reduzir custo (CÂMARA, 2016).

A mudança do espaço físico representou também uma mudança na filosofia da organização do evento, devido à crescente preocupação com o aumento no volume de negócios. Como consequência disso, o salão de negócios teve um aumento expressivo de expositores, com a participação de 255 empresas. A infraestrutura do evento passou a ocupar uma área de 27 mil m².

> Eu percebo que o Minas Trend tem dois grandes momentos, e isso foi determinante para a curva de aprendizagem. No primeiro momento o Minas Trend se posicionou pura e simplesmente como um evento de moda. Isso era necessário e importante. Era como se ele estivesse descolado e não tivesse um compromisso maior com outras questões que fossem além da moda. A partir do momento que o Minas Trend foi crescendo e amadurecendo, e eu gosto de usar essa mudança de Alphaville para Expominas como marco, não dava para ser só um evento de moda, tinha que ser um evento que extrapolasse as fronteiras da moda, uma plataforma de negócios. Talvez se tivéssemos mantido o mesmo formato, a gente já teria sido engolido, de alguma forma, por alguma razão... Mas também se não tivéssemos tido o cuidado de fazer a guinada considerando as exigência do mundo fashion, também teríamos fracassado (CÂMARA, 2016).

Figura 12: sala de Desfiles e Salão de Negócios do 8º MTP, no Expominas.

Fonte: Agência Fotosite, 2011.

Na décima edição, que aconteceu de 25 a 28 de abril de 2012, o Minas Trend Preview adquiriu uma nova identidade nominal, passando assinar as peças gráficas e de sinalização com as letras “MW”. A direção criativa da temporada ficou a cargo da designer Mary Arantes, da Mary Design – marca que participou do evento desde a primeira edição. Com o tema

“Leveza”, a nova diretora criativa explicou que essa era uma das maneiras de entender a palavra sustentabilidade. “Pra mim, é algo que precisamos semear para colher. Estamos semeando agora para as gerações futuras” (MINAS TREND, 2016). Em parceria com o arquiteto Pedro Lázaro, Mary Arantes estendeu o tema para a passarela e corredores do salão de negócios do Expominas. Na festa de abertura, ocorreu um desfile com show de Marina de la Riva e o styling foi assinado por Mariana Sucupira, que desenvolveu chapéus e adereços em jornal através de uma parceria com a ONG Futurarte. Segundo Mary Arantes:

> Menos descarte de resíduos da moda gerará um mundo com menos retalhos, um futuro leve. Acredito em disseminar a leveza não somente como filosofia de vida, nos gestos e atitudes, mas também nas empresas. Sustentabilidade nunca vai deixar de ser um assunto atual, e se insere no conceito de leveza por meio de atitudes para reduzir o consumo e o desperdício nos processos (MINAS TREND, 2016).

Foram abordados em palestras e workshops assuntos ligados a práticas sustentáveis como *zero waste, upcycling e ressourcerie.*

Figura 13: desfile na Praça da Liberdade (Belo Horizonte) e Instalação no Salão de Negócios no Expominas.

Fonte: Agência Fotosite, 2012.

Em novembro de 2012, com as mudanças de datas de outras semanas de moda brasileira (SPFW e Fashion Rio), o Minas Trend Preview, que até então abria a temporada de lançamentos, manteve a data original e adaptou o formato. A partir daquele momento, o foco no business ficava ainda mais claro. Os

desfiles, que aconteciam dentro das instalações do Expominas, ganharam a cidade e circularam cada dia por um ponto diferente de Belo Horizonte. Assim, o evento acabou unindo moda, turismo e cultura. A estratégia era promover "integração com os pontos icônicos de Belo Horizonte, cidade com enorme riqueza cultural e histórica" (MINAS TREND, 2016). Os desfiles individuais aconteceram no Museu de Artes e Ofícios, no espaço Cento e Quatro, na Prefeitura de Belo Horizonte e no Café de la Musique. Essa temporada marcou o início de um novo ciclo na direção criativa e no projeto cenográfico do evento, agora sob a liderança do arquiteto Pedro Lázaro.

A NOVA IDENTIDADE NOMINAL E VISUAL

As mudanças no calendário da moda nacional continuaram impactando as decisões estratégicas do evento, que, a partir daquela temporada, retiraria da sua identidade nominal a palavra "Preview". Sobre a adequação das empresas de moda ao novo calendário naquele ano, a jornalista de moda Lilian Pacce declarou à organização do evento que toda essa mudança mostra que, de fato, a data do Minas Trend sempre esteve certa. Segundo ela, a decisão é assertiva: "Tanto que os outros eventos adotaram a mesma época para realizar seus lançamentos. É realmente mais propício ao mercado" (MINAS TREND, 2013).

A 12ª edição, que aconteceu de 9 a 12 de abril de 2013, utilizou como tema a tecnologia e suas habilidades para satisfazer as necessidades humanas. O MW propôs a compreensão e tradução do fenômeno tecnológico contemporâneo, em suas amplas possibilidades na moda como um todo e na moda mineira em especial. Os questionamentos sobre a relação passado x presente x futuro refletiam as inquietações daquela fase e também do atual momento. As indagações conduziram reflexões a partir dos seguintes aspectos: indivíduo x coletivo, aproximação x afastamento, presente simultâneo, processos de design para o futuro, inconsciente coletivo, autoria, resgate de identidade, universo sustentável e outros mais. Discutiu-se, através do tema, o uso de maquinários tecnológicos em contraponto ao saber e à prática artesanal. Foi desse contexto que surgiu a pergunta/mote da temporada: analógico ou digital? Da reflexão, fica a certeza de que o "bordar", o "tecer", tão fortes na moda mineira, mantêm-se como diferenciais, como

preciosidades das coleções apresentadas no salão (MINAS TREND, 2013). No site do evento, foi destacada a intenção da escolha do tema:

> Com foco no mercado local, se propôs explorar a força do artesanal no trabalho de estilistas e marcas mineiras. De olho no futuro, mas também com interesse numa volta ao passado, queremos uma melhor compreensão sobre a evolução da nossa indústria ao longo dos anos. Queremos resgatar processos e o interessante espírito de transformação do antigo em novo. As inspirações da nossa moda são muito diversas. O mix de várias técnicas artesanais com métodos industriais high tech traduzem um pouco da essência e dos diferenciais locais. Hoje, apesar do feito à mão ter força para muitas empresas, as máquinas respondem por imensa parte do processo produtivo e são essenciais para dar conta da veia comercial nas marcas. Resgatamos algumas imagens de coleções diversas apresentadas em edições anteriores do Minas Trend para olhar nossa trajetória. Elas provam como o bordar e o tecer são preciosidades e diferenciais nas coleções mineiras. Se essa moda é analógica ou digital? Que tal os dois? (MINAS TREND, 2013).

A nova identidade nominal e visual do evento seria, posteriormente, também reconhecida em outras áreas. A comunicação visual e o design do material promocional, elaborados pela empresa de Belo Horizonte, New360, foram premiados no iF Design Award 2015, um dos maiores prêmios de design do mundo. Isso expande a percepção sobre a qualidade do design apresentado pelo evento.

O projeto ganhou uma linha gráfica que pode ser destacada (Figura 14). “A inspiração partiu do conceito estabelecido ‘Analógicos ou Digitais?’. A partir daí, buscamos a relação tecnológica e analógica existente na moda para conceber nossa linha gráfica. Tratamos o ponto como o marco inicial, já que ele está presente no meio digital e analógico. O rigor e a simplicidade existentes tornou diverso os caminhos explorados”, comenta o designer responsável pelo projeto, Alex Fernandino (DESIGN BRASIL, 2015). O conceito da identidade visual da edição incorporou aspectos que fazem menção aos bordados através de pontos que formavam letras com auxílio de linhas. O convite impresso possuía uma malha de pontos perfurados, que foram entregues acompanhados de uma meada de linha de bordar,

Figura 14: Projeto Gráfico e Expositivo da Nova Identidade Nominal e Visual.

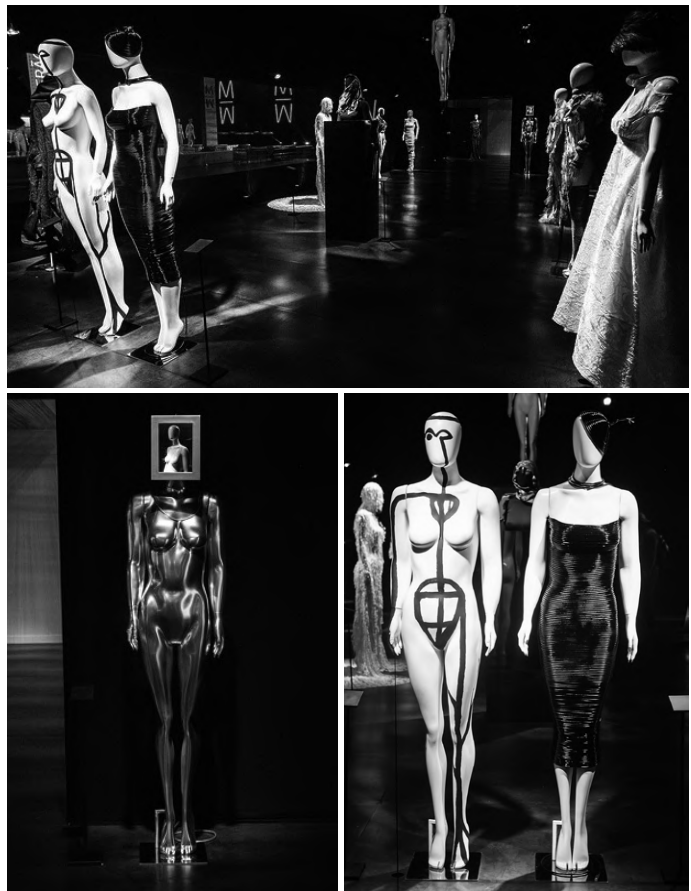
Fonte: Agência New360, 2013.

incentivando o convidado a intervir sobre o material, bordando-o. Um aspecto importante do Minas Trend é que, para a elaboração de cada edição, participa uma equipe multidisciplinar, com diversas competências, como design, arquitetura, design digital, publicidade, mídia e produção gráfica. O projeto é desenvolvido de forma integrada, do *briefing* à entrega final.

Na 12ª edição, também foi realizada uma instalação artística que procurava questionar a constante evolução do mercado da moda através das criações de 17 profissionais

ligados ao setor e também das áreas de arquitetura, arte e design. Utilizando diversos tipos de matérias-primas, como cristais, fios, aviamentos, zíperes, adesivos, leques de madeira, papelão, plásticos e até mesmo um tablet, as criações formam um conjunto bastante coerente que reflete as mudanças globais e de que forma a moda pode expressar essa evolução. Assim como na exposição e na cenografia, o contraste entre o trabalho artesanal da moda feita Minas e os materiais e recursos tecnológicos de confecção foi a tônica na passarela do desfile de abertura. O salão de negócios do evento recebeu a visita de compradores de vários estados do Brasil e de países como Estados Unidos, Dinamarca, França, Reino Unido, Polônia, Paraguai, Colômbia e Arábia Saudita.

Figura 15: instalação Artística "Analógicos ou Digitais".

Fonte: Agência Fotosite, 2013.

Desde o primeiro evento, os sindicatos regionais ligados à fabricação do produto de moda em Minas Gerais exerceram um papel fundamental para a consolidação do Minas Trend. Na dinâmica do salão de negócios, por exemplo, são os sindicatos que comercializam os estandes aos expositores. Além disso, eles contam com espaços subsidiados para alavancar o crescimento de pequenas empresas de suas respectivas regiões. Esse subsídio vai além do fornecimento do estande no evento. As empresas selecionadas por cada sindicato passam por um processo de curadoria, em que cada uma é acompanhada por profissionais, na intenção de promover melhorias no design e no desempenho comercial dos produtos. Cada sindicato possui ações próprias no que tange à ocupação desse espaço subsidiado. Nesse contexto, pode-se destacar o concurso de novos talentos promovido pelo Sindivest (MG), no espaço cedido pela FIEMG, o Ready to Go.

> Como todos os outros sindicatos que fazem parte do Minas Trend, a FIEMG cede ao sindicato um número X de estandes para que as empresas que estão começando participem do evento gratuitamente. Isso já acontecia desde a formação do Minas Trend. A gente veio percebendo ao longo das edições que os compradores viam os estandes dos sindicatos de forma pejorativa... Pensamos então em dar a esse estande um outro “status”: “Não são apenas marcas que estão começando... São MARCAS que estão começando e que serão o futuro da moda!”. Isso muda o “status” completamente... O comprador percebe então como o estande dos jovens talentos, dos jovens empreendedores da moda mineira, e não apenas como o estande do sindicato. Nosso papel também é fomentar quem está entrando no mercado. Então a gente resolveu transformar isso em um concurso que conseguiria levar toda a imprensa e que tem a curadoria da Terezinha (Tereza Santos/ TS Studio); um investimento do sindicato que é fundamental (MACHADO, 2016).

O Ready to Go é uma ação promovida pelo Sindivest/MG e realizada pelo TS Studio. Trata-se de um concurso de novos talentos destinado à capacitação e à vitalidade da moda mineira. Ele premia e divulga novas marcas com potencial criativo para crescimento no mercado regional e nacional. Com a

curadoria de Tereza Santos (Diretora de Criação do TS Studio), são selecionas a cada semestre 12 marcas que integram o estande coletivo do Sindivest e recebem consultoria nas áreas de produto, tendência e gestão (TS STUDIO, 2016).

> A gente tem uma curadoria e um trabalho pós-curadoria na identificação dessa identidade, dessa vontade maior de cada um. A gente não interfere nessa vontade. Nós não avaliamos em momento algum se é bom ou ruim, a gente só respeita e tenta transformar em algo adequado. É uma grande provocação! É um aconselhamento que provoca, não é um aconselhamento que define... E com o apoio do Sindivest/MG a gente tem conseguido levar uma nova geração importante para continuidade da moda mineira (SANTOS, 2016).

Durante o evento, o trabalho dessas marcas é avaliado por um júri composto por jornalistas e atores do segmento de acordo com os seguintes critérios: inovação, empreendedorismo e criatividade. A marca vencedora é premiada com um estande individual na próxima edição do Minas Trend. De 2013 a 2017, aconteceram integradas ao Minas Trend nove edições do concurso, com a premiação das marcas (ordem cronológica): Llas, Anne Est Folle e Lucas Magalhães, Grama, Mix'n Match, Tropicale, Rita Cassini e M.tee, Mollet e Ronaldo Silvestre. Diversos talentos que participaram desse projeto do Sindvest conseguiram se estabelecer no mercado e se tornar referência na cena da moda mineira. Um dos exemplos de sucesso dessa iniciativa é a empresa do designer Lucas Magalhães, que possui uma marca homônima e alavancou os seus negócios com a participação no Minas Trend.

> Quando eu comecei a expor a minha nova profissão [...] ela começou a virar negócio. Meio sem eu querer, começou a ter a procura, tipo: "Eu quero comprar, onde que vende, onde que tem?" E eu segurando... Um dia eu liguei para a Terezinha (Tereza Santos) e falei: "Preciso te mostrar um negócio, para você me ajudar, me dar um luz do que eu faço, do que eu não faço, o que você acha... [...] Eu faço isso virar empresa? Não faço?" E ela falou comigo: "Espere aí, calma, me mande o que está acontecendo e nós vamos ver". Aí eu mandei o histórico todo do que estava acontecendo e por coincidência foi logo no início do Ready To Go [...] e foi

> quando eu já fui... Mas era um pouco com essa cabeça (Tereza Santos): “Ok, você já mostrou o que você faz, a gente acha que tem super haver, mas a ideia é que isso vire negócio!” E aí eu tive uma curadoria dela e da equipe inteira, muito próxima e super forte; que era de ajudar a pensar essa marca... Para quem que era? Com que foco era? Que mulher é essa? Existe isso no Brasil? É para vender aqui? É para vender fora? Qual é a sua intenção? Foi um momento de parar com tudo e pensar... Até aquele momento tudo ia acontecendo, tudo eu fui fazendo e ia resolvendo. Foi um “pontapezão” (risos) e o Minas Trend entrou nisso como super parceiro. Eu tinha a obrigação de fazer aquilo dar certo... Eu entrei no Ready To Go e de cara o Minas Trend me convidou para desfilar, para entrar no line-up deles. Deu um medo: “Agora não é mais hora de ficar fazendo “mirabolâncias”. É um desfile que tem que vender, que vai ser exposto... E aí? E se isso vende? Como é que eu vou entregar?”. Até a hora de você fazer um mostruário, ok! Mas vai que vende mil peças? Aí o negócio foi acontecendo e foi super rápido... No primeiro Redy To Go eu já tive uma venda de 400 peças, e depois o negócio só foi aumentando... Eu fiquei umas duas ou três edições ali participando, mas eu não ganhava. Quem ganhava, ganhava um estande. Quem ganhava era aquela hora assim: “Agora você vai, porque você vai ter seu estante sozinho na próxima edição e aí a gente te soltou... E na hora que a gente te soltou é porque você está pronto; se você ganhou é porque você está “Ready To Go” mesmo! (risos) (MAGALHÃES, 2016).

A CRISE

O 14º e o 15º Minas Trend, realizados de 7 a 10 de abril e 07 a 10 de outubro de 2014, apostaram na influência da moda para ampliar a visibilidade dos setores produtivos, culturais e sociais do estado, lançando mão de uma série de referências locais que estimulam o olhar e a reflexão. Os temas “Sob os olhos do Mundo” (14ª edição) e “Nós, Hoje, Sempre” (15ª edição) tiveram como objetivo resgatar abordagens do passado como premissas para o futuro

As transformações de ordem econômica e do sistema da moda começaram a impactar o evento de forma mais clara a partir de 2015. A 16ª edição, realizada de 7 a 10 de abril de 2015, por exemplo, retratava um clima de otimismo da

indústria de moda em contraponto ao cenário econômico que o país atravessava (e ainda atravessa), estimulando a criatividade e a qualificação para superar as adversidades. Segundo o presidente da FIEMG, Olavo Machado Junior, o momento foi de "quebrar paradigmas e ideologias, de sermos simples, pragmáticos e focados em ações que acelerassem o desenvolvimento social e econômico do país". Para ele, "[...] a indústria de moda já provou que é capaz de se reinventar e se adequar às constantes instabilidades; àquela ocasião, mais do que nunca, tínhamos de buscar caminhos para ganhar mercado e maior competitividade. O pessimismo não era a solução e podia gerar o agravamento da crise" (MINAS TREND, 2015).

Para driblar um sistema em crise, o evento elaborou temas que reafirmavam a força e as potencialidades locais nas 17ª e 18ª edições. A 17ª edição exibiu o trabalho artesanal como principal atrativo da moda mineira, prestando grande homenagem ao ofício criativo. "Sem dúvida, o potencial humano é um dos principais pilares que mantêm a nossa indústria de moda. Como representantes do setor, temos de cada vez mais valorizar e estimular a qualificação e a participação desses profissionais no dia a dia das empresas", avalia Olavo Machado Junior, atual presidente da FIEMG. "O tema 'A Força de Quem Faz' reflete, sobremaneira, o perfil criativo da moda mineira, que carrega em seu DNA o espírito dos nossos mais genuínos artesãos", completa o executivo (MINAS TREND, 2016).

Houve, pela segunda vez na história do evento, a evocação daqueles que são considerados os percursores da moda mineira: o Grupo Mineiro de Moda. No saguão de entrada do Expominas, durante a realização do Minas Trend, foi realizada uma instalação de manequins com trajes elaborados pelo grupo. A exposição foi uma pequena seleção da mostra "Grupo Mineiro de Moda – A Vanguarda dos Anos 80" que, em comemoração aos 35 anos do grupo, foi exposta de maneira completa no Centro de Referência da Moda, equipamento da prefeitura localizado no centro de Belo Horizonte. Com a curadoria de Renato Loureiro (um dos integrantes do grupo), a exposição contou com fotos, textos, vídeos de desfiles, acessórios e looks que nunca tinham sidos expostos depois de lançados.

Em tempos de "enxergar o presente e organizar o futuro", o tema da 18ª edição do Minas Trend buscou pelo essencial dentro da indústria de moda, de forma a reforçar

a importância da identidade das marcas como diferencial e fator competitivo junto aos consumidores. O tema "Essência" revelou-se como uma forma de adequação ao cenário desafiador em que a indústria da moda vive atualmente, o objetivo foi provocar uma reflexão em relação a busca de soluções mais práticas, objetivas e realistas para superar as dificuldades e incrementar os negócios.

O ANO DEZ

Em 2017, o Minas Trend completou dez anos de existência. Para celebrar a marca, a FIEMG promoveu uma série de atividades comemorativas na 20ª edição, que aconteceu de 4 a 7 de abril, no Expominas. A trajetória da iniciativa foi utilizada como tema do evento, sendo destacadas as ações que contribuíram para o reposicionamento e qualificação da produção mineira de vestuário, bolsas, calçados, joias e bijuterias. A simbologia adotada para essa edição, batizada de "ano.dez", mostrou a história do Minas Trend e seus temas, como evolução, transformação, liberdade, fertilidade e continuidade.

Figura 16: desfile de Abertura 20º MT.

Fonte: Agência Fotosite, 2017.

A mostra "Tempo" reuniu produtos das grifes mineiras participantes do Salão de Negócios, inspirados nas simbologias do tempo e na importância dos dez anos da moda mineira para o Brasil, por meio de uma visão que permita novas possibilidades para o futuro. Outro destaque foi a exposição "Minas Trend

+ 10", em que a grife Plural, que registra 16 participações no Salão de Negócios e 12 desfiles realizados durante os dez anos de evento, apresentou sua concepção sobre a democratização das tecnologias como fenômeno pop do século XXI, aliadas às novas necessidades do mercado que se volta, cada vez mais, para a busca da personalidade individual através da exclusividade customizada por meio de roupas impressas em 3D.

Figura 17: salão de Negócios 20º MT.

Fonte: Agência Fotosite, 2017.

Foram realizadas ações promovidas pelo SENAI, como o "Laboratório Aberto", espaço colaborativo aberto à comunidade, que oferece apoio técnico para a prototipação de novos produtos, processos e negócios. O SENAI Modatec, centro de referência de criação e produção de vestuário, que visa à capacitação e formação profissional, desenvolvimento e transferência de tecnologia e prestação de serviços para os setores têxtil, confecção, calçados e bolsas, também participou do evento.

A abertura do MT aconteceu com a retomada do tradicional desfile coletivo e a apresentação da Companhia de Dança Sesiminas. O grupo de bailarinos interpretou um espetáculo que teve como tema o processo de mudança da lagarta em borboleta, fazendo um paralelo com a transformação e crescimento da moda mineira durante os dez anos de existência do evento.

Um grupo de 27 compradores e cinco jornalistas internacionais vieram à 20ª edição do Minas Trend. Os compradores e jornalistas vieram da Argentina, Bélgica, Canadá, Chile, Republica Dominicana, Panamá, Peru, Costa Rica, Colômbia, Reino Unido, Coreia do Sul e China. A iniciativa faz parte do projeto Comprador e Imagem, realizado pela FIEMG, através

do seu Centro Internacional de Negócios (CIN), em parceria com a Associação Brasileira da Indústria Têxtil e de Confecção (Abit), Associação Brasileira das Indústrias de Artefatos de Couro e Artigos de Viagem (Abiacav), Codemig e Instituto de Desenvolvimento Integrado de Minas Gerais (INDI).

Para o presidente da FIEMG, Olavo Machado Junior, os dez anos do Minas Trend marcaram um novo ciclo da indústria da moda mineira.

> A década de trabalho com a cadeia produtiva do setor resgata a genuína vocação da Federação que é estimular, qualificar e divulgar a produção do estado, gerando competitividade e negócios. Nestas 19 edições, acompanhamos o crescimento e reconhecimento de muitas marcas que, praticamente, foram apresentadas ao mercado através do evento. Isso mostra a capacidade dos nossos fabricantes e designers para atender a demanda por produtos diferenciados e com forte DNA criativo, características próprias da moda mineira (MINAS TREND, 2017).

A FÓRMULA DA LONGEVIDADE

A longevidade e o sucesso do Minas Trend acontecem como reflexo da conjugação estratégica de duas frentes de trabalho: a sedução da visualidade dos desfiles e um salão de negócios bem estruturado. Outro importante diferencial do Minas Trend é o fato de aliar os negócios e desfiles de moda a atividades paralelas, que incluem: exposições, instalações e workshops, entre outras, de forma a oferecer aos visitantes uma experiência única, que colabora para abrir novos horizontes em relação aos processos criativo e comercial de seus respectivos negócios. Realizado nos pavilhões do moderno centro de exposições Expominas, o evento oferece uma infraestrutura completa para agilizar as demandas dos compradores, que abrange transporte entre aeroporto, hotéis e pavilhão, restaurantes e lanchonetes no local, serviço de guarda-volumes e assistência integral durante as compras, entre outras facilidades.

A organização do evento é orquestrada por um comitê organizador, formado por uma equipe multidisciplinar, que opera a partir de um sistema de governança da FIEMG. Essa governança é realizada pela Superintendência de Gestão

e Comunicação da instituição, em seus departamentos de marketing e relações públicas, cerimonial e eventos, responsáveis pela coordenação executiva. A partir do diálogo com os sindicatos que representam as empresas do setor, são propostas inovações a cada edição, em um movimento de constante transformação. Isso propicia a criação de ambiência favorável ao desenvolvimento dos negócios, além da melhoria dos aspectos relacionados ao design e à produção de artefatos das empresas participantes.

> [...] Estrategicamente falando, o que a gente pretende, e não pode perder o foco, é garantir uma ambiência de negócios cada vez mais saudável, cada vez mais atual. Trabalhar cada vez mais para inserir as marcas no ambiente global de mercado. Preparar essas marcas para enxergar não só o Brasil, mas o mundo. Desde o aspecto produtivo, comercial e conceitual... Para vender, você tem que estar bem estruturado, ter processos eficientes, você vai ter que ter competitividade no seu preço, você vai ter que ter escala de produção. Nossa intenção é fazer com que, durante aqueles quatro dias, possam ser gerados negócios, e que esses se perpetuem e se multipliquem por todos os dias do ano (CÂMARA, 2016).

O MT transformou-se, ao longo da sua história, em um canal de distribuição necessário para diversas marcas, particularmente as mineiras. Os relatórios divulgados pela organização do evento afirmam que grande parte da produção dessas empresas é negociada durante os dias do seu acontecimento, chegando, em alguns casos, a 60% do volume total. A partir dos lançamentos realizados durante a semana de moda são realizados pedidos do comércio varejista para produção e entrega posterior ao evento. Muitos dos compradores que circulam pelos corredores do MT têm seus custos de traslado e hospedagem subsidiados pelo evento, o que estimula a geração de negócios. Esse e os outros incentivos configuram estímulos ao design e à produção da indústria do estado.

> Essa infraestrutura que é gerada permite que o produto produzido aqui seja inserido, que ele tenha contato com 600 compradores, que são os maiores compradores brasileiros... E a cada edição aumenta o número de compradores internacionais... Então, o Minas Trend hoje é um evento desejado pelas maiores

> multimarcas do país. Eu percebo conversando com nossos expositores... Eles dizem: "Eu vendo 50, 60% da minha produção no Minas Trend". A existência do evento está diretamente ligada a todo esse processo que foi construído de solidez e garantia de encontrar aqui qualidade e quantidade de produtos adequados para esses compradores (LÁZARO, 2019).

O reconhecimento da importância do Minas Trend para o setor no estado é confirmada pela fala de designers e empresários que participaram evento.

> Quando nós participamos do evento, a marca explodiu. Foi de uma hora para outra... A gente passou a vender o dobro... Se a fábrica tinha seis funcionários, passou a ter 12... De 12, passou a ter 18... E ai foi aumentando... Chegou um momento em que é o que a gente está vivendo agora, que a marca cresceu tanto que a gente precisava de mais. Um outro grupo, um outro alinhamento para poder dar conta. A marca estava ultrapassando a barreira que havíamos imaginado (SILVA, 2019).

> A Vivaz participa do Minas Trend desde a primeira edição. É importante porque agora as pessoas conseguem perceber e diferenciar a moda mineira dos outros estados. Acredito que o Grupo Mineiro fez muito isso, mas se dissolveu ao logo do tempo e o Minas Trend voltou novamente a mostrar a nossa produção. Ele fortaleceu ainda mais o design mineiro (FARIA, 2016).

> Na hora que junta aquilo ali, o produto mineiro ganha força! Existiu isso antes, lá no Grupo Mineiro de Moda, mas depois ficou um vazio, onde era cada um por si. Acho que a Moda Mineira perdeu um pouco a característica para quem é de fora, por exemplo, o lojista não conseguia entender o que é a Moda Mineira. [...] Hoje você vê a feira e o movimento que ela tem... É gente do Brasil inteiro que vem, que sabe o que está procurando e que vem falando: "Estou procurando as marcas mineiras". Entendendo ou não o porquê de estar procurando, ele vem porque entende que existe uma essência e uma característica que é só aqui que ele vai achar, que não vai ver em outro lugar. Eu acho que o Minas Trend é importante para isso mesmo, para valorizar o que está aqui e para conseguir colocar em um mesmo lugar algo para ser transformado em comercial, para que essa indústria gire (MAGALHÃES, 2016).

As empresas que expõem seus produtos nos Minas Trend não são oriundas apenas de Minas Gerais, as empresas mineiras correspondem a 55% dos expositores, sendo o restante de outros locais do país, o que retrata as contribuições do evento também para a indústria nacional. Nesse contexto, a diversidade de representações fortalece e fomenta o desenvolvimento da indústria local. A interação entre os pares do setor é uma das estratégias do evento, que, além de ofertar produtos diversos para os compradores, cria um ambiente que promove o amadurecimento a partir da competitividade.

> O melhor jeito de você criar maturidade e se desenvolver não é proteger. O melhor jeito de desenvolver a indústria mineira é colocando ela para competir com o Brasil e com o mundo; é cuidando dela... Cuidar é diferente de proteger. A gente tem diferenciais para a indústria mineira, o Minas Trend tem que ter sempre a grande maioria, ou no mínimo 50% de indústrias mineiras. Somos um evento mineiro feito por uma federação de indústrias de Minas. [...] A gente coloca ele (expositor mineiro) em contato direto com seus concorrentes e com o que existe de mais exigente no mercado do Brasil. Eu acho que a partir daí a moda mineira cresceu, a moda mineira ganhou qualidade em todos os sentidos... Isso justifica a presença de empresas de outros estados. Para você trazer o comprador, ele tem que ter acesso a um mix diverso. Por isso, eu acho que o Minas Trend tem esse apelo. Porque tem a oferta não só de roupas, mas também de acessórios, joias e bijuterias. Se você dá ao comprador todo o conforto e o acesso a todos os produtos que você precisa para a sua loja, é maravilhoso... (CÂMARA, 2016)

Com a extinção de outras semanas de desfiles e comercialização de produtos de moda no Brasil, como o Fashion Rio, Rio-a-Porter e o Fashion Business, o Minas Trend tornou-se, de fato, o maior evento da moda no gênero no Brasil e um dos mais importantes da América Latina. No que se refere aos eventos destinados apenas a apresentações de desfiles, sem a promoção direta de venda, o São Paulo Fashion Week mantém a sua relevância como principal representação da moda nacional. Porém, no que tange aos salões de negócios do setor, o Minas Trend ocupa uma posição de protagonismo, já que outras feiras, com o passar do tempo, foram declinando até não restar nenhuma relevante expressão comercial e midiática.

Com duas edições anuais que antecipam os lançamentos das coleções primavera/verão e outono/inverno, o evento reúne uma média de 208 estandes e 207 marcas por edição, recebendo mais de 3,5 mil compradores e 500 jornalistas em cada uma delas. O balanço divulgado pela FIEMG informou que o Minas Trend recebeu, até a 20ª edição, 141 jornalistas e 229 compradores internacionais. Essa iniciativa resultou em aproximadamente R$ 21 milhões em negócios realizados no evento e R$ 38 milhões fechados após o término do Minas Trend, decorrentes de 1.465 agendas comerciais efetivadas. A cadeia produtiva da moda mineira atualmente conta com mais de 10 mil indústrias e gera 132,8 mil empregos (MINAS TREND, 2017).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil, e, consequentemente em Minas Gerais, por mais que se tenha avançado no processo de fortalecimento de uma produção com identidade local, a influência dos polos de moda mundiais (Paris, Milão, Londres e Nova Iorque) é inegável. Grande parte da criação nacional se baliza nos lançamentos desses polos para o seu desenvolvimento, o que empobrece a ideia de formatação de um produto genuinamente brasileiro. Nesse contexto, é preciso ressaltar que as semanas de moda no Brasil vêm há mais de 20 anos colaborando para visibilidade e desenvolvimento de empresas brasileiras de moda, valorizando a produção e fomentando o surgimento de talentos locais.

No histórico das semanas de moda brasileiras, o Minas Trend se destaca por reunir negócios e tendências em um só evento, de uma maneira peculiar e realização perene. Os desfiles acontecem ao mesmo tempo e no mesmo local de um salão de negócios, o Expominas, em Belo Horizonte. Essa estratégia contribui para a distribuição de uma produção que gera renda e emprego no estado.

Até pouco tempo atrás, as semanas de moda ocorriam em ambientes restritos, e o que era apresentado nesses eventos para a imprensa e compradores levava seis meses para chegar até o consumidor final. Atualmente, esse processo tem adquirido outra configuração. Com as redes sociais, em um movimento de exibição, promoção e divulgação instantâneo, proporcionado pelo avanço e popularização de tecnologias

digitais, os consumidores finais tem acesso à imagem dos lançamentos em tempo real. Uma nova geração nasceu e cresceu com o imediatismo das redes e, neste momento, o mundo discute como usar essa força de maneira ágil. Isso tem impulsionado uma revisão nos processos de lançamento das coleções, aproximando-as ou mesmo tornando-as simultâneas aos lançamentos no varejo.

Hoje, é possível transmitir tudo em tempo real através do *live streaming*, câmeras 360 graus, Instagram, Snapchat, Facebook, Twitter etc. A partir da utilização dessas ferramentas em lançamentos de moda, o "fator novidade" se esvai com agilidade, e, após seis meses, quando essas coleções chegam às lojas, nem sempre elas continuam despertando o interesse do consumidor. Em detrimento disso, as empresas do setor estão repensando o seu posicionamento no mercado e adotando novas práticas. Algumas empresas do mercado de luxo estão abandonando as semanas de moda para realizarem lançamentos cada vez mais restritos e exclusivos. Outras estão inaugurando um novo modelo de venda em que os lançamentos são imediatamente disponibilizados para a compra no varejo em ambiente virtual ou em lojas físicas das marcas. Esse modelo é conhecido como "*see now, buy now*" que, em tradução livre, significa "veja agora, compre agora".

Entretanto, a nova abordagem tem implicações significativas para cadeias de produção e de fornecimento, que estavam fora de sincronia com as comunicações e os departamentos de marketing. O setor atravessa um momento, de incertezas, em que sistemas produtivos têm sido repensados e reinventados. O sistema da moda abriga uma grande variedade de formatos e escalas de negócio, com propósitos, exigências e resultados diferentes, e isso torna cada vez mais difícil percebê-lo como algo uniforme. Um dos fatores que tem explicitado essa diversidade e provocado transformações na indústria é o modelo de fabricação e distribuição Fast Fashion.

O modelo Fast Fashion tem promovido uma revolução na forma de produzir roupas e de levá-las ao mercado, conectando-as, em fluxo direto, com os interesses do público. Com uma escala produtiva sem precedentes, fomentada pelo avanço da tecnologia e da engenharia de produção, o modelo confere às roupas um "status" de *commodities*. O novo sistema tem transformado o processo criativo em algo contínuo. Em vez de grandes lotes de um mesmo produto, lotes menores

são escoados rapidamente em uma cadeia pulverizada de distribuição. Com marketing eficiente e materialização rápida de desejos de moda, o Fast Fashion ainda adicionou à roupa de massa algo do imponderável e criativo que, supostamente, era um atributo entregue por outros sistemas/marcas.

Parte do Fast Fashion global cresce aproveitando-se do capital criativo disseminado por designers autorais e por marcas de luxo, copiando e adaptando direcionamentos de gosto investigados por esses atores. Sem falar nos inevitáveis problemas sociais e ambientais gerados quando se produz a preço baixo, rápido e em grande quantidade. A indústria da moda contemporânea vive um conflito originado pela contradição entre princípios teóricos ou fenômenos empíricos de oposição. Baseia-se na retomada do crescimento do consumo e em uma produção acelerada, com a busca da redução de custo da produção por parte das marcas e dos varejistas. Se por um lado uma estratégia comum tem sido acelerar os processos, por outro, emergem movimentos reacionários a essa aceleração, como é o caso do Slow Fashion. O movimento Slow Fashion segue na contramão do consumismo incentivado pelo Fast Fashion. O processo de fabricação e oferta de produtos é desacelerado, e as roupas são projetadas com a intenção de serem mais duráveis e o descarte não é incentivado. A valorização da cultura, as técnicas feitas à mão e a história por trás de cada peça são características que valorizam as roupas e acessórios desse modelo. A humanização dos processos, o uso de mão de obra local, o artesanato, os tecidos naturais e as técnicas tradicionais são algumas características incentivadas.

Nesse contexto, a moda está seguindo uma tendência mundial de valorizar os pequenos produtores, destacar a originalidade e a capacidade que eles têm de sobreviver às grandes marcas. Essa é uma revolução afetiva da moda, na qual o formato centralizador global perde força para os movimentos de produção local. As transformações que estão acontecendo podem favorecer a moda fabricada em Minas Gerais. O setor é formado principalmente por micro e pequenas empresas, que se destacam pelo acabamento e um trabalho tradicional de artesanato. Na moda festa mineira, por exemplo, vestidos podem demorar meses para serem fabricados. Reforça-se aqui, mais uma vez, a importância da valorização das singularidades da moda mineira. As transformações sociais e tecnológicas, somadas ao clima de incertezas econômicas e geopolíticas,

apresentam-se como uma mistura de desafios para as empresas que operam na indústria da moda atualmente. Uma desaceleração cíclica vem assolando o setor. A queda nas vendas tem resultado em perdas no faturamento e na diminuição dos postos de trabalho, como apontam os últimos relatórios setoriais da Federação das Indústrias de Minas Gerais (FIEMG, 2016). Para que a indústria da moda de Minas Gerais atravesse com solidez esse momento de adversidade, é fundamental que a gestão de empresas do setor integre as atividades de gerência e de design, considerando as intempéries do tempo vigente para criar oportunidades.

É imperativo salientar que a moda tem natureza volátil e que a resiliência é determinante para se operar no setor, principalmente em momentos de crise. Nesse contexto, reconhecer potencialidades locais e projetá-las a partir da criatividade no atendimento de demandas globais pode ser uma alternativa de inovação e sustentabilidade na moda mineira. A moda fabricada em Minas Gerais possui um design singular, ligado à história e à cultura de seu povo, e isso deve ser destacado para a sua valorização.

REFERÊNCIAS

AMORIM, W. G. ***Moda Ornamento:*** Singularidades do Design Mineiro. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

ANDRADE, M. E. A. A informação e o campo das micro e pequenas indústrias da moda em Minas Gerais: a entrada no campo da indústria da moda. ***Perspectiva Científica***, v. 7, n. 1, p. 39-48, jan./jun., 2002.

ANDRADE, M. E. A. ***A informação tecida na moda:*** O campo das micro e pequenas indústrias do vestuário em Minas Gerais. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

ANDRADE, Robson Braga. Minas Dita Moda. ***Jornal Estado de Minas.*** Belo Horizonte, 15 nov. 2007. Caderno Opinião, p. 11.

AVELAR, S. ***Moda:*** globalização e novas tecnologias. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

BOURDIEU, P. ***O poder simbólico***. 6. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 2003.

FURBINO, Zulmira. Estado antecipa a moda outono 2008. ***Jornal Estado de Minas***. Belo Horizonte, 12 nov. 2007. Caderno Economia, p. 15.

IEMI - Instituto de Estudos e Marketing Industrial. ***Brasil têxtil 2015:*** resenha setorial. IEMI. São Paulo, 2015.

KRUCKEN, L. ***Design e Território:*** Valorização de identidades e produtos locais. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

LIPOVETSKY, G. ***O império do efêmero:*** a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MARINA, Anna. Minas Trend Preview: show da moda mineira. ***Jornal Estado de Minas***, Belo Horizonte, 18 nov. 2007. Caderno Feminino & Masculino, p. 1.

MARINA, Anna. Planejamento e organização: responsáveis contam como se desenvolveu o projeto que revitaliza a moda mineira. ***Jornal Estado de Minas***. Belo Horizonte, 18 nov. 2007. Caderno Feminino & Masculino, p. 7.

MARINA, Anna. Oitenta anos de Moda. ***Jornal Estado de Minas***. Belo Horizonte, 30 abr. 2008. Caderno Cultura, p. 2.

MARINA, Anna. Oi Fashion Music acerta o tom. ***Jornal Estado de Minas***. Belo Horizonte, 04 maio 2008. Caderno Feminino & Masculino, p. 4.

MARINA, Anna. Sucesso: Decisão acertada para a indústria da moda. ***Jornal Estado de Minas***. Belo Horizonte, 11 maio 2008. Caderno Feminino & Masculino, p. 7.

MONTEIRO, Lilian. Caminho aberto para exportação. ***Jornal Estado de Minas***. Belo Horizonte, 23 nov. 2008. Caderno Feminino & Masculino, p. 7.

NOVA, Paulo Boa; VALENTE, Laura. Moda mineira em busca de mercados. ***Jornal Estado de Minas***. Belo Horizonte, 12 nov. 2007. Caderno Economia, p. 15.

VALENTE, Laura. Que venha a próxima edição! ***Jornal Estado de Minas***. Belo Horizonte, 11 maio 2008. Caderno Feminino & Masculino, p. 11.

VALENTE, Laura. Feira de moda projeta Minas no país. ***Jornal Estado de Minas***. Belo Horizonte, 30 abr. 2008. Caderno Economia, p. 17.

VALENTE, Laura. Planos para a Carreira: Wadson Gomes e Edson Xavier, Joyce Cristina Vieira e Laís Torres venceram o concurso de design EM-à porter; de olho no futuro, já planejam a carreira e desejam mais visibilidade para a produção mineira. ***Jornal Estado de Minas***. Belo Horizonte, 23 nov. 2008. Caderno Feminino & Masculino, p. 14.

VALENTE, Laura. Preview Movimenta Mercado. ***Jornal Estado de Minas***. Belo Horizonte, 11 nov. 2008. Caderno Feminino & Masculino, p. 11.

VICTOR, D. M. R. Influência da moda na dinâmica da sociedade. ***Actas de Diseño***, Buenos Aires, 2006, v. 1, p. 226-227.

ENTREVISTAS

CÂMARA, Henrique; CORRÊA, Marilu; LÁZARO, Pedro. ***Sobre o Minas Trend***. [Entrevista cedida a] Wadson Gomes Amorim. Belo Horizonte, 20 maio 2016, com 68 minutos de duração.

FARIA, Leite Faria. ***Sobre o Minas Trend***. [Entrevista cedida a] Wadson Gomes Amorim. Belo Horizonte, 26 jul. 2016, com 18 minutos de duração.

FRAGA, Ronaldo Moreira Fraga. ***Sobre o Minas Trend***. [Entrevista cedida a] Wadson Gomes Amorim. Belo Horizonte, 14 jul. 2016, com 26 minutos de duração.

MACHADO, Marta Meireles. ***Sobre o Minas Trend***. [Entrevista cedida a] Wadson Gomes Amorim. Belo Horizonte, 2 maio 2016, com 30 minutos de duração.

MAGALHÃES, Lucas Henrique. ***Sobre o Minas Trend***. [Entrevista cedida a] Wadson Gomes Amorim. Belo Horizonte, 18 jul 2016, com 44 minutos de duração.

SANTOS, Terezinha Leite Pereira. ***Sobre o Minas Trend***. [Entrevista cedida a] Wadson Gomes Amorim. Belo Horizonte, 20 abr 2016, com 36 minutos de duração.

SILVA, Luiz Cláudio da. ***Sobre o Minas Trend***. [Entrevista cedida a] Wadson Gomes Amorim. Belo Horizonte, 8 jul. 2016, com 60 minutos de duração.

SITES CONSULTADOS

DESIGN BRASIL: designbrasil.org.br

DUPLA ASSESSORIA: duplassessoria.com.br

FASHION FORWARD: ffw.uol.com.br

FIEMG: fiemg.com.br

MINAS TREND: minastrend.com.br

TS STUDIO: tsstudio.com.br/

Os jornais institucionais da UEMG: aspectos gráficos e relações históricas

11

Gabriella Nair Figueiredo Noronha Pinto

INTRODUÇÃO

Os conceitos de design gráfico, cultura material e memória gráfica estão intimamente relacionados. Segundo Cardoso (1998), o design é uma atividade projetual que visa à objetivação de ideias abstratas e subjetivas por meio da produção de artefatos. Ainda de acordo com o autor, "os artefatos são a expressão concreta do pensamento e do comportamento que os regem", constituindo "vestígios daquilo que somos como coletividade humana" (CARDOSO, 2016, p. 162). Para Dohman (2013, p. 71):

> O objeto reflete simbolismo que envolve universos mentais, em atribuições de sentidos caracterizados por fluxos imagéticos de diferentes graus de subjetividade, desde simples experiências de "estar no mundo" até a aura criada pelo próprio artefato, em sua condição de ícone, na tarefa de comunicar experiências culturais. Cores, materiais e design ajudam a configurar estilos e modelos, aos quais atribuímos uma série de significações que, paralelamente, nos ajudam a estabelecer uma noção de tempo.

A noção de cultura material, no entanto, é marcada por acepções menos precisas e, muitas vezes, controversas, embora tenha conservado historicamente características que constituem sua identidade (PESEZ; BUCAILLE, 1989). Tais características essenciais relacionam-se à própria definição de cultura no sentido que a antropologia confere, o qual pressupõe um interesse pela quase totalidade da coletividade de que se ocupa. Dizem respeito, também, à materialidade e seu valor epistemológico e heurístico, tendo como fonte básica

de estudo os objetos concretos, aproximando-se dos procedimentos arqueológicos, cujo objetivo é reconstruir e explicar o ambiente que os originou.

O conceito de memória gráfica, por sua vez, pode ser entendido como "a expressão utilizada na descrição de esforços para resgatar ou reavaliar artefatos visuais, em particular impressos efêmeros, visando à recuperação ou ao estabelecimento de um sentido de identidade local" (BRAGA; FARIAS, 2018, p. 10).

Braga e Farias (2018) ressaltam ainda que, embora os artefatos gráficos desempenhem um papel importante, contribuindo para a construção de identidades coletivas, os estudos sobre sua configuração foram negligenciados por muitos anos. Atualmente, no Brasil, há um número crescente de pesquisas sobre letreiros em fachadas, impressos efêmeros e técnicas de impressão.

Os impressos efêmeros são impressos de duração temporária, como embalagens, cartazes, jornais, revistas impressas e artigos de papelaria. Conforme Martins e demais autores (2015), os objetos efêmeros são de grande relevância, uma vez que seus elementos intrínsecos colaboram para a compreensão do contexto em que estão inseridos. Twyman (2008) salienta que esses objetos, preservados por acaso, são historicamente menosprezados e possuem aspectos que nos fornecem informações importantes: suas características materiais e elementos visuais e gráficos. Essas análises, para o autor, situam-se no campo do design.

Os jornais são considerados artefatos de memória gráfica por serem impressos efêmeros produzidos para estabelecer uma noção de identidade local por meio do design (BRAGA; FARIAS, 2018). Neles, a forma e o conteúdo formam uma unidade inseparável, isto é, a escrita – e as decisões editoriais – estão intimamente associadas à forma como os leitores entram em contato com o conteúdo (DAMASCENO, 2013). A disposição visual dos elementos num mesmo espaço físico é, portanto, peça instrumental chave do discurso, e complementa o conteúdo do jornal.

De acordo com a autora, nesse tipo de publicação, o designer editorial tem a função de conferir expressão e personalidade ao conteúdo, promover o interesse pela leitura e oferecer a informação de forma clara, agradável e útil para o leitor. Isso ocorre por meio de escolhas projetuais que envolvem padrões, suporte, capa, leiaute, identidade, *grid*, fotos, grafismos, cores, tipografia, diagramação e infografia. São esses elementos que

dão o tom visual do jornal e determinam a forma como ele é percebido pelo leitor. Por outro lado, a continuidade do seu estilo, que se manifesta inicialmente pela capa, é o que confere sua personalidade gráfica (GRUSZYNSKI, 2010, p. 11).

Para Gruszynski e Amaral (2011), o design efetua uma mediação entre o acontecimento real e o acontecimento jornalístico, colaborando para a inserção dos fatos em um quadro contextual. O jornal impresso é entendido como um dispositivo que estrutura espaço e tempo, por meio do estabelecimento de hierarquias e contrastes, que visam, em última instância, informar.

Os jornais constituem, portanto, artefatos que trazem consigo a identidade e o entendimento da época de quando foram produzidos, sendo fundamental contextualizá-los e descrevê-los por meio não apenas de uma análise gráfica, mas a partir de um panorama social, econômico e político do tempo para a construção de uma história contada a partir deles (LESCHKO, 2016).

O objetivo geral desta pesquisa é, portanto, analisar, sob a perspectiva do design gráfico, artefatos da memória gráfica da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), notadamente os jornais institucionais, à luz da trajetória da instituição. O estudo abrange 27 dos 30 anos de existência da UEMG, num recorte que compreende os jornais institucionais produzidos durante o período de 1992 a 2017, os quais estão preservados no acervo da reitoria. A análise se baseia na relação entre a identidade visual dos jornais e os aspectos históricos da instituição, que a influenciaram ou que a identidade traduz em sua forma visual. Essa escolha deu-se em decorrência da estreita relação entre as notícias dos jornais – que se consubstanciam em registros da história da UEMG – e a linguagem visual adotada. Por constituírem artefatos efêmeros, essas publicações possuem elementos que colaboram para a compreensão do contexto em que foram produzidos. Desse modo, o estudo abrange a identificação da linguagem visual e a relação com os períodos históricos vividos pela instituição naquele período.

Primeiramente, foi desenvolvida uma busca bibliográfica e documental acerca do tema de estudo e sobre métodos aplicados em análises de artefatos de memória gráfica, especialmente os efêmeros, como os jornais. Realizou-se, também, uma pesquisa no acervo da reitoria da UEMG, com a consulta às diversas publicações que compõem a memória gráfica da universidade, como jornais, folhetos, convites e manuais. Essas fontes primárias de dados materiais estão arquivadas em

armários sob a responsabilidade da Assessoria de Comunicação (Ascom) da instituição, para as quais foi fornecido o acesso à pesquisadora e a autorização para escaneamento e reprodução.

Selecionaram-se, posteriormente, os jornais como objeto de investigação. Ressalta-se que a pesquisadora não encontrou jornais com data anterior a 1991 e que estes foram descontinuados em dezembro de 2017. Esses impressos são publicações da reitoria, e contêm notícias relativas à universidade, temas da atualidade que se relacionam com a instituição e, algumas delas, artigos do reitor ou de pessoas envolvidas com a UEMG e conteúdo recreativo.

Em seguida, foi desenvolvida uma estrutura para a análise dos artefatos de memória gráfica, a partir das referências bibliográficas consultadas, que permitiu auxiliar a construção do olhar sobre o objeto de estudo e a caracterização de como a universidade se identificava institucionalmente. Além disso, foram observadas as reformulações da apresentação gráfica das publicações, por meio da comparação entre seus elementos gráficos e formais. A estrutura foi construída a partir dos aspectos gráficos gerais propostos por Wille e demais autores (2010), Tonini e demais autores (2010) e Piaia (2017), tipográficos elencados por Farias (2016) e Aragão e demais autores (2012) e relativos especificamente a jornais, tratados por Figueiredo e demais autores (2015) e Damasceno (2013).

São considerados três principais componentes: contexto, organização e estrutura, conforme os itens que seguem:

Quadro 1: componentes considerados para a análise dos jornais da UEMG.

Fonte: elaboração da autora.

COMPONENTE	ITENS
CONTEXTO	temporal, espacial e cultural
ORGANIZAÇÃO	capa seções posicionamento e dimensão da marca distribuição do conteúdo cabeçalho e expediente
ESTRUTURA	suporte dimensões colunagem *lettering* da capa mancha gráfica imagens padrão de cores tipografia estilo da marca

A TRAJETÓRIA DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

A Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) foi criada em 1989, por meio do artigo 81 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias da Constituição Mineira. No mesmo ato, foi facultada às fundações educacionais de ensino superior, instituídas pelo estado ou com sua colaboração, a absorção como unidades da UEMG. Posteriormente, outras unidades foram incorporadas à estrutura, processo que perdurou até a completa estadualização das fundações associadas.[1]

De acordo com Miranda (2005), estudioso do processo jurídico-administrativo da universidade, a criação significou a adoção de uma política para a educação superior no estado, com vistas à superação do modelo fundacional privado implantado nas décadas de 1960 e 70. Dessa forma, seriam desencadeados os "movimentos" de passagem das escolas para a universidade, da educação privada para a educação pública, do ensino pago para o gratuito e da fundação de direito privado para a autarquia. Porém, a criação "em branco" da UEMG, isto é, sem definição das unidades e sem previsão orçamentária, aliada a dispositivos legais que se tornaram "letra morta", fizeram com que a implantação da UEMG passasse por diversos revezes.

Em 1990,[2] foram registradas as opções das fundações dos seguintes municípios pela absorção: Carangola, Diamantina, Passos, Patos de Minas, Varginha, Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (FUMA), de Belo Horizonte, Escola Guignard, de Belo Horizonte, Ituiutaba, Campanha, Lavras, e Divinópolis. Entretanto, expirado o prazo constitucional de dois anos para que o estado instalasse a universidade,[3] as fundações educacionais localizadas no interior ainda permaneciam como mantenedoras das Instituições de Educação Superior (IES), sendo financiadas pela cobrança das mensalidades e anuidades dos alunos.

No mesmo ano,[4] foi estruturada a reitoria, determinada a realização dos estudos necessários à instalação e financiamento da UEMG e incorporado o Instituto de Educação do Estado de Minas Gerais (IEMG) à universidade. Em 1994,[5] a universidade foi definida como uma autarquia de regime especial, pessoa jurídica de direito público, com sede e foro em Belo Horizonte, bem como foi estabelecida uma estrutura com órgãos colegiados e unidades administrativas. Embora, nesse

1. Regulamentada por meio da Lei Estadual nº 20.807, de 26 de julho de 2013.

2. Por meio do Parecer do Conselho Estadual de Educação (CEE) nº 622, de 11 de setembro de 1990.

3. Conforme o art. 81, §§ 1º e 2º, do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias.

4. Com a Lei Estadual nº 10.323, de 20 de dezembro de 1990.

5. Por meio da Lei nº 11.539, de 22 de julho de 1994.

6.
As unidades absorvidas foram a Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (FUMA), hoje transformada em duas escolas: Música e Design; a Fundação Escola Guignard; o curso de Pedagogia do Instituto de Educação, transformado na Faculdade de Educação, e o Serviço de Orientação e Seleção Profissional (Sosp), hoje Centro de Psicologia Aplicada (Cenpa). A incorporação dessas unidades deu origem ao *campus* BH.

7.
Por meio da Lei Delegada nº 91, de 20 de janeiro de 2003, e do Decreto nº 43.579, de 10 de setembro de 2003, respectivamente.

8.
Instituída por meio da Lei nº 20.807, de 26 de julho de 2013.

momento, fosse determinado o processo para absorção e extinção das fundações, à época, somente as unidades públicas de Belo Horizonte[6] foram de fato incorporadas à universidade. As nove fundações optantes, a serem absorvidas pelo estado, passaram a constituir fundações agregadas, localizadas nos *campi* regionais. Apenas em 1997 foi autorizado o funcionamento da UEMG, por meio do Decreto Estadual nº 39.115.

Em 2003,[7] foi redefinida a estrutura orgânica básica da UEMG e estabelecidas as competências das unidades administrativas. Posteriormente, a Lei Delegada nº 143, de 2007, a Lei nº 17.358, de 2008, e o Decreto nº 45.873, de 2011, atualizaram a legislação anterior.

A partir dos anos 2000, várias unidades integraram a universidade: Barbacena e Poços de Caldas (2002), João Monlevade e Ubá (2006), Frutal (2007), Leopoldina (2011) e Faculdade de Políticas Públicas (FaPP) em 2005, em Belo Horizonte.

Até 2013, a UEMG permaneceu com Unidades públicas na capital e no interior e agregando fundações privadas, mantenedoras de IES isoladas, que ofereciam ensino pago. Após a estadualização,[8] foram incorporadas as unidades de Campanha, Carangola, Diamantina, Divinópolis, Ituiutaba e Passos, e suas ramificações acadêmicas em Abaeté, Cláudio e Santa Vitória, além dos cursos superiores mantidos pela Fundação Helena Antipoff, em Ibirité. A universidade passou, então, de cerca de 6 mil para 21 mil alunos de graduação.

Até o presente momento, a UEMG passou pela gestão de oito reitores, com os mandatos conforme a Figura 1.

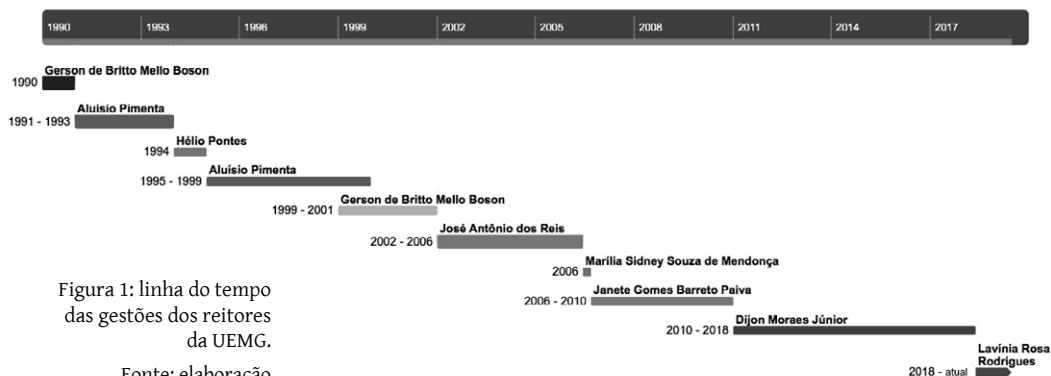



Figura 1: linha do tempo das gestões dos reitores da UEMG.

Fonte: elaboração da autora.

Atualmente, a UEMG conta com cinco unidades em Belo Horizonte e 15 no interior, sendo considerada a terceira maior universidade pública do estado.

O JORNAL DA UEMG

O objetivo deste tópico é analisar as peças gráficas que constituem o acervo desta pesquisa, com vistas a uma melhor compreensão de como elas transmitem suas mensagens, à luz dos componentes "contexto", "organização" e "estrutura".

Os primeiros jornais encontrados nos arquivos[9] da UEMG são de 1992, e não há informações sobre a existência de edições anteriores. A distribuição era realizada junto às unidades e aos *stakeholders* da universidade, notadamente órgãos governamentais. Os jornais não possuíam periodicidade definida e, em alguns períodos, foram descontinuados. A pesquisadora não encontrou exemplares de jornais dos anos de 1994, 1998, 2003, 2004, 2007, 2009 e 2010.

9.
Os exemplares dos jornais impressos estão arquivados em armários na Reitoria, sem qualquer sistema de registro bibliográfico.

Na edição de 1992 (Figura 2), sob a gestão de Aluísio Pimenta, as notícias referem-se, principalmente, à organização da universidade, como a estruturação da reitoria, necessidade de informatização e metas orçamentárias e de interiorização. O impresso tem 21 x 30 cm e é em papel branco. Ocupando um terço da página, o nome do jornal "UEMG informa" é grafado com três tipografias: a "UEMG" é sem serifa, vazada e inclinada a 90º de baixo para cima. O "i" é sem serifa e *bold*, sendo que o ponto destaca-se por ser vermelho. O restante do título aparece com uma fonte *light* e moderna. Também no cabeçalho, ao lado esquerdo do nome do jornal, são dispostos o número e data da edição.

Na edição em análise, a capa possui uma matéria principal, ocupando 50% do espaço, e uma complementar, na parte inferior. As seções internas são curtas e arejadas, divididas em três colunas. A diagramação é linear e verticalizada. Ocasionalmente, são utilizados *boxes*, ora delimitados por fio fino preto, ora pelo preenchimento em tom de cinza. Os títulos e o corpo de texto são grafados em tipografia sem serifa. A publicação é impressa em preto e alguns elementos em vermelho, como os travessões que dividem as seções e as linhas do logotipo da UEMG. São utilizadas poucas imagens, em preto e branco. O logotipo da universidade aparece em dimensão reduzida no rodapé da última página, junto com o expediente.

Figura 2: jornal da UEMG de novembro de 1992 e estudos da diagramação. Original escaneado.

Fonte: acervo da Ascom/UEMG.

FEI/ISEPI
Semanas de estudos

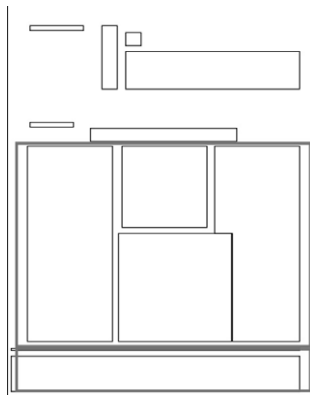
FENVA
Semana de Engenharia

Instituto de Educação CEPEMG prepara atividades para 93

Convênios

Recrutamento de Estagiários

Pós-Graduação em Patos

Pró-Reitor da UEMG assume Secretaria Executiva do MEC

Interessante notar que o projeto gráfico foi desenvolvido pelas designers Ana Paula Cecílio, Eliane Lemos e Vânia Pio, do Laboratório de Design Gráfico da antiga FUMA, que só foi incorporada definitivamente à UEMG em 1994. A mancha gráfica compartimentalizada oferece organização e clareza, relacionando a forma à função.

O projeto gráfico dos jornais de 1993 (Figura 3) assemelha-se ao do ano anterior, porém os títulos das seções são precedidos pelo grafismo de montanhas do logotipo da UEMG. Esse recurso parece querer conferir mais visibilidade à marca, que continua aparecendo completa apenas no rodapé da última página.

Esteticamente, o projeto tem características típicas do funcionalismo bauhausiano, com um *grid* hierarquizado e compartimentalizado em estruturas geométricas simples, predomínio de linhas retas e formas básicas e disposição vertical de tipos.

Nº 5 Setembro/1993

UEMG informa

IMPRESSO

Cendrhe

UEMG inaugura Reitoria

Evitar desperdício e poupar

Descentralização é meta da PROPLAD

Políticas

Ensino superior mineiro é debatido por seus dirigentes

MEC libera verba para a UEMG

Reitoria da Universidade do Estado de Minas Gerais

Em 1995, o projeto gráfico do jornal foi reformulado, agora pelo designer Hudson Silva Franco (Figura 4). Vale lembrar que, nesse ano, Aluísio Pimenta voltou à reitoria, após breve período de gestão de Hélio Pontes. No ano anterior, havia sido instituída a Assessoria de Comunicação da Universidade (Ascom), motivo pelo qual a diagramação do jornal passou a ocorrer na reitoria, e não mais na FUMA. A publicação passou a ser impressa apenas em preto e branco. A marca da UEMG aparece no título, acompanhada do "informa" grafado com uma tipografia informal, alternando tipos em caixas alta e baixa. O cabeçalho ocupa menos espaço na capa. A tipografia passa a ser serifada e os títulos ganham maior peso e variedade, ora itálicos, *bold* ou *light*.

Figura 3: jornal da UEMG de setembro de 1993. Original escaneado.

Fonte: acervo da Ascom/UEMG.

UEMG InFoRmA

Informativo da Assessoria de Comunicação Social da Universidade Estado de Minas Gerais (UEMG) - Ano I - Nº 1 - Dezembro/95

Cursos qualificarão professores que lecionam com habilitação precária

Prática comum principalmente no interior, grande parte dos professores de Minas Gerais possui habilitação precária para as matérias que lecionam, conseqüência da falta de profissionais com formação específica. Não é raro professores do ensino fundamental, com formação em magistério, passarem a lecionar matérias como Biologia, Física, Química e Matemática.

Cientes desta distorção e preocupadas com a qualidade do ensino oferecido nas escolas públicas, a Universidade do Estado de Minas Gerais e a Secretaria de Estado da Educação vão realizar em 1996 Cursos Emergenciais de Licenciaturas Plenas, para professores das redes estadual e municipais, nas regiões Oeste e Noroeste de Minas. As cidades de Almenara, Araçuaí, Diamantina e Paracatu funcionarão como sede dos cursos.

Nas quatro cidades serão realizados 15 cursos, que atenderão ao total de 750 professores. No vestibular realizado pela UEMG para os cursos emergenciais, em 26 de novembro, a procura foi de quase cinco candidatos por vaga, com 3.612 inscritos, o que serve como forma de demonstração da falta de qualificação profissional.

As inscrições para os candidatos aos cursos emergenciais só foram autorizadas para professores sem habilitação superior, pertencentes à rede pública. Os cursos terão a duração de quatro anos, porém com uma novidade: os conteúdos serão passados em módulos, sempre durante os períodos de férias escolares.

Na cidade de Almenara os cursos serão nas áreas de Química e Biologia, enquanto Araçuaí terá habilitação em Geografia, História, Letras e Matemática. Já Diamantina terá licenciatura em Biologia, Química e Matemática.

A cidade de Paracatu ficou com o maior número de cursos, com habilitação em Biologia, Matemática, Geografia, História, Letras e Química. Todos os cursos serão iniciados com 50 alunos, o que totaliza 750 participantes.

Os professores dos cursos emergenciais receberão treinamento específico em Belo Horizonte, realizado pela Secretaria de Educação em conjunto com a UEMG. Todos são profissionais graduados e pós-graduados, que já atuam no ensino superior, dando aulas nas faculdades da Universidade do Estado nos campi de Diamantina, Passos, Patos de Minas, Lavras, Ituiutaba e Campanha.

O Reitor Aluísio Pimenta

2

UEMG Universidade do Estado de Minas Gerais Reitoria

Praça da Liberdade, S/Nº Lourdes - BHTE - MG

Reitor
Prof. Aluísio Pimenta

Vice-Reitor
Prof. Antônio Faria

Chefe de Gabinete
Prof. Steffano Gazzola

Pró-Reitor de Ensino
Prof. Gilson Soares

Pró-Reitor de Pesquisa e Extensão
Prof. Eduardo Andrade Santa Cecília

Pró-Reitor de Planejamento
José Osvaldo Lasmar

Pró-Reitor de Administração e Finanças
Prof. José Gama Dias

Assessora de Comunicação Social
Elisabeth Figueiredo

Jornalista Responsável
Rogério Mendes

Projeto Gráfico
Hudson Silva Franco

UEMG InFoRmA

Qualidade do ensino será melhorada

A qualificação de professores que residem em regiões distantes dos centros formadores é, segundo Gilson Soares, Pró-Reitor de Ensino da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), a maior importância dos cursos emergenciais que serão realizados em 1996 pela UEMG e pela Secretaria de Educação. Os cursos atuarão como forma de melhorar a qualidade do ensino público oferecido em Minas.

A estrutura do curso, realizado nos períodos de férias, com o total de dez períodos, para o Pró-Reitor possibilita a conciliação entre estudo e trabalho. Outra característica do curso está na adequação às peculiaridades regionais e na aplicação de uma metodologia dentro da realidade dos alunos.

O surgimento dos Cursos Emergênciais, de acordo com Gilson Soares, se deu em conseqüência da extensão territorial de Minas, que causa o isolamento de algumas regiões. "É uma forma de qualificar os docentes do ensino público fundamental, que é de qualidade duvidosa, pela falta de especialização dos professores", disse.

Do ponto de vista social os Cursos Emergenciais da UEMG proporcionarão aos professores novas oportunidades junto ao mercado de trabalho, uma vez que eles receberão nova qualificação profissional. "Professores que estão isolados em regiões afastadas poderão fazer, sem praticamente nenhum custo, um curso superior", explicou. "É um avanço tanto acadêmico quanto de cidadania".

Pró-Reitor de Ensino, Prof. Gilson Soares

Aprovados já fizeram inscrições

O vestibular para os Cursos Emergenciais foram realizados em 26 de novembro, nas cidades de Almenara, Diamantina, Paracatu e Araçuaí. As listas dos aprovados já estão fixadas nas Superintendências Regionais de Ensino (SREs) e as matrículas foram feitas nos dias 11, 12 e 13 de dezembro, nas próprias SREs.

O início das aulas será em 4 de janeiro de 1996, com o curso tendo a duração de quatro anos, ministrado sempre durante os períodos de férias escolares. A coordenação geral dos cursos está a cargo da Pró-Reitoria de Ensino da UEMG.

Apesar das aulas acontecerem apenas nos períodos de férias escolares, todas as disciplinas preencherão a grade curricular prevista para os cursos. Durante as aulas os alunos receberão material didático e desenvolverão atividades inter-módulos, com orientação e avaliação constante.

Figura 4: jornal da UEMG de dezembro de 1995. Original escaneado.

Fonte: acervo da Ascom/UEMG.

São acrescentadas capitulares aos corpos de texto, distribuídas em quatro colunas. O expediente aparece na segunda página, ocupando uma coluna. O fólio também ganha maior visibilidade, com o aumento do corpo da numeração de página e a repetição do logotipo. Embora os assuntos mais recorrentes sejam semelhantes aos dos anos anteriores, esse projeto ganha caráter mais formal, o que pode estar relacionado à própria estruturação da instituição. Essa formalidade conflita, no entanto, com o logotipo da publicação, que estabelecia uma comunicação jovial e descontraída com o público.

UEMG InFoRmA

UEMG é reconhecida pelo Conselho Estadual de Educação

2 InFoRmA

O desafio da interiorização

UEMG Informa Especial

Universidade Multicampi

Perfil do Reitor

Informa 3

Desafios da Interiorização

Figura 5: jornais da UEMG de março e agosto de 1996, respectivamente. Original escaneado.

Fonte: acervo da Ascom/UEMG.

No ano de 1996, coexistem dois projetos gráficos para o jornal (Figura 5). O primeiro é bastante semelhante ao do ano anterior, sendo acrescidos elementos gráficos, como o *box* preto no cabeçalho, os fios duplos no fólio e os simples delimitando o olho da matéria. O segundo projeto muda novamente o logotipo do jornal. O grafismo das montanhas permanece, mas "UEMG" é inclinado a 90º de baixo para cima e ganha maior tamanho e peso. O "Informa" aparece com uma tipografia sem serifa, vazada e com sombreamento. As informações do cabeçalho perdem o *box* e voltam para o canto superior direito. Os títulos são grafados com tipos sem serifa e ocupam maior espaço no *grid*. O corpo de texto perde as capitulares e adquire fonte sem serifa. Conveniente perceber que o mesmo artigo é publicado nas duas edições aqui destacadas. Em ambos os projetos, a marca completa da UEMG aparece somente no expediente, que ocupa uma coluna da última página.

No acervo, foram encontrados dois informativos sem data e com nomes diferentes dos demais (Figura 6). Pelo teor das matérias, o primeiro data de 1996 e o segundo de 1997. Os

boletins tinham como objetivo divulgar a estrutura da universidade e as mudanças institucionais derivadas da autorização, pelo Conselho Estadual de Educação, do funcionamento da UEMG. Ressalta-se o fato de as publicações possuírem nomes e projetos gráficos bastante distintos, embora apresentem, em comum, estrutura equilibrada e simétrica.

UEMG UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS REITORIA

Boletim Especial

Campus de Belo Horizonte tem novo Diretor-Geral

O professor Aluísio Pimenta, reitor da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) empossa, nesta quinta-feira, dia 23, o novo diretor-geral do Campus de Belo Horizonte, professor José Antônio dos Reis, da Escola de Artes Plásticas (ex-FUMA), em substituição ao professor José Olympio Soares de Faria. A posse será na Reitoria da UEMG/Sala dos Conselhos, à Praça da Liberdade, s/nº - às 15h30min.

O novo diretor-geral vai coordenar e supervisionar as atividades de planejamento e administração de quatro tradicionais escolas mineiras, que integram o Campus de Belo Horizonte da UEMG. São elas: Escolas Guignard, Artes Plásticas - ESAP (ex-FUMA), Música - ESMU (ex-FUMA) e Faculdade de Educação - FAE (ex-Curso de Pedagogia do Instituto de Educação). O Campus de Belo Horizonte tem cerca de 250 professores, 2.500 e 120 funcionários.

As unidades do Campus de Belo Horizonte oferecem cursos de Música (Canto e Instrumento), Educação Artística, Pedagogia, Artes Plásticas, Licenciatura em Educação Artística 1º e 2º graus, Licenciatura em Desenho e Plástica, Decoração, Desenho Industrial (habilitações em Programação Visual e em Projeto de Produto).

A eleição para composição da lista tríplice do novo Diretor-Geral obedeceu a lei federal número 9.192, de 21/12/95, que estabelece o peso de 70% aos votos dos professores, e aos percentuais fixados pelo Conselho Universitário (15% para alunos e 15% para corpo técnico e administrativo). A homologação dos resultados foi encaminhada ao Reitor para a escolha final e nomeação do novo diretor, conforme determina o edital aprovado pelo Conselho Universitário da UEMG. A nomeação foi publicada no Diário Oficial do Estado "Minas Gerais", de 10/05/96.

A lista tríplice foi composta pelos seguintes candidatos e resultados: José Antônio dos Reis (48,94%), o professor Jack Siqueira, da FAE (26,73%) e o professor José Arnaldo da Matta Machado, da ESAP (23,03%).

Curriculum Vitae

O professor José Antônio é mineiro de Divinópolis, bacharel em Comunicação Social (jornalismo, publicidade e propaganda). Está preparando tese de mestrado em Gestão Universitária, na Universidade Estácio de Sá, do Rio de Janeiro, e em Ciência da Informação, na UFMG. É especialista em Marketing e Administração Financeira, pelo CDA/Fundação João Pinheiro. Foi o criador do Departamento de Recursos Humanos da UEMG e seu primeiro Chefe, diretor de Administração e Finanças, Coordenador de Extensão, Chefe de Departamento de Planejamento e Projeto e Assessor II da ex-FUMA. Foi professor da PUC/MG, da FAFI/BH e do IMCAT (atual Newton Paiva). É o representante do Ministério da Educação e do Desporto no Conselho de Curadores da Universidade Federal de Minas Gerais.

O novo Diretor-Geral vem ao longo dos anos preparando-se para atuar na área de administração universitária. Fez o curso de Qualidade Total na Educação na Fundação Christiano Otoni, de Administração Acadêmica Universitária da Editau, visitas técnicas à Reitoria da UNESP/São Paulo e ao Campus de Bauru. Participou do "Seminar on Administration in Higher Education", na DePaul University, em Chicago/USA, tendo visitado diversas universidades nos Estados de Illinois, Nova York e Washington, além de visitas a universidades brasileiras (federais, estaduais, privadas). É membro instituidor da Fundação Renato Azeredo.

Novo diretor geral do Campus-BH

Informativo Especial UEMG Página 1

UEMG é Reconhecida

O Conselho Estadual de Educação reconhece oficialmente a Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), em solenidade presidida pelo governador Eduardo Azeredo, nesta quarta-feira, dia 28, às 16 horas, no Palácio da Liberdade. Com o reconhecimento, a UEMG poderá criar novos cursos e novas unidades no Estado. Apesar de ter sido criada pelos Constituintes Mineiros em 1989, esta é uma norma estabelecida pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional.

O parecer favorável será lido pelo presidente da Câmara de Ensino Superior do Conselho, professor Edson Antônio Velano e homologado pela secretária de Estado da Educação, Ana Luiza Machado Pinheiro, durante a solenidade, na presença do reitor da UEMG, professor Aluísio Pimenta; do vice-governador, Walfrido dos Mares Guia; de secretários de Estado; prefeitos; reitores; presidentes de fundações; professores e estudantes.

O processo de reconhecimento da UEMG foi coordenado pelo professor Antônio de Oliveira. São 700 laudas, entituladas "Missão da Universidade do Estado de Minas Gerais". O trabalho fundamenta a escolha do perfil da UEMG, bem como a filosofia que pretende imprimir na tríplice missão de investir no ensino, na pesquisa e na extensão. Este processo, que será encaminhado ao Ministério da Educação e concluído através de Decreto Presidencial, "é um marco na história e no desenvolvimento de Minas", explica o reitor Aluísio Pimenta.

O modelo multicampi adotado pela UEMG, nas dez cidades onde atua (Campanha, Carangola, Diamantina, Divinópolis, Ituitaba, Lavras, Passos, Patos de Minas, Varginha e Belo Horizonte) é o mesmo da Universidade do Estado de São Paulo (UNESP), uma das mais importantes da América Latina. "É inquestionável a correlação entre interiorização do ensino superior e desenvolvimento cultural, social e tecnológico, diz o reitor.

Reitoria da UEMG, localizada na Praça da Liberdade em Belo Horizonte

Figura 6: jornais da UEMG sem data de publicação e estudos de equilíbrio e simetria.

Fonte: acervo da Ascom/UEMG.

Em 1997, o jornal deixou de ser "UEMG Informa" e passou a se chamar "Jornal da UEMG", nome que perdurou até 2017

(Figura 7). O projeto gráfico, do designer Jeferson da Fonseca, ganha seções sinalizadas com cartolas, linhas de apoio e antetítulos. O logotipo ocupa menos espaço na capa e apresenta duas tipografias: em "Jornal da" é utilizada uma fonte serifada e comprimida e, em "UEMG", é empregada uma tipografia sem serifa, *bold* e de terminações retas. Essa fonte, provavelmente a Humanist, é retomada posteriormente nas publicações e no manual de identidade visual da UEMG. Os textos possuem tipografia serifada, sendo os títulos em *bold* e de grande dimensão e as linhas de apoio em itálico. As páginas são diagramadas em três ou quatro colunas alinhadas à esquerda, o que confere maior fluidez e descontração para a publicação, com uma mancha mais arejada. São utilizados diversos elementos gráficos, como fios e *boxes* no fólio e entre as matérias e textos sublinhados. O expediente aparece no canto inferior da última página, e apenas nele consta o logotipo completo da UEMG.

Jornal da UEMG

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS - DEZEMBRO/97 - VOLUME I - Nº 2

A Arte reconhecida

O Conselho Estadual de Educação emite Parecer nº 1.068/97 favorável ao reconhecimento do Curso de Artes Plásticas da Escola Guignard

Ofícios, assinaturas e incontáveis protocolos testemunham a luta de 26 anos de professores e alunos pelo reconhecimento do Curso de Artes Plásticas da Escola Guignard. A idéia que nasceu em 1971, no Curso de Belas Artes, deverá, em breve, ser transformada em decreto.

A professora Sara Ávila de Oliveira, diretora da Escola, conta que colocou o reconhecimento como meta prioritária da atual gestão. "Já não era mais possível adiar", disse. Foi ela quem retomou a luta quando a proposta comemorava suas bodas de prata. Contou com o apoio decisivo do reitor Aluísio Pimenta, do diretor-geral do *Campus*/BH, professor José Antônio dos Reis, e da professora Zenir Bernardes Amorim até a redação final do parecer. "Vivemos onze meses decisivos. Todas as solicitações do Conselho Estadual de Educação foram prontamente atendidas. A nossa equipe de trabalho estava empenhada e acompanhou tudo de perto", ressalta a Diretora.

O bacharelado em Artes Plásticas forma profissionais para atuar no campo das artes plásticas e visuais e na área cultural. Matérias práticas e teóricas levam o aluno ao desenvolvimento da capacidade criadora e à abertura para atuação em áreas como ilustração, curadoria de exposições, cenografia e estilismo. O Curso oferece 75 vagas (25 em cada turno), com duração de quatro anos.

Escola Guignard integra o Campus/BH da UEMG, desde 1994

VESTIBULAR/98

Ainda há tempo

Campi ***de Campanha, Carangola, Diamantina, Divinópolis, Ituiutaba, Passos e Varginha aceitam inscrições. Informações nas páginas 4 e 5.***

Jornal da UEMG — Cultura — PÁGINA 8

PESQUISA

Estudante projeta carro com perfil bem urbano

Um carro ergonomicamente coerente é o desafio que o aluno-pesquisador Adriano Souza Carvalho enfrenta no seu dia-a-dia no Centro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design e Ergonomia, da Escola de Artes Plásticas (ESAP) do *Campus*/BH. O carro que ele propõe tem como principal enfoque o estudo ergonômico. "Eu procuro analisar carros de propostas futuristas e os que estão no mercado e propor um conceito de boa aceitação e de interação homem-máquina", explica.

Através de uma metodologia de pesquisa científica, Adriano Carvalho pretende apresentar um carro de vocação urbana. Questões como o desconforto de mobilidade e fadigas no usuário e no equipamento, presentes nos veículos produzidos pelo atual universo automotivo, merecem estudos detalhados.

Tudo isso integra o "Projeto Ópera" de iniciação científica fomentado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais - FAPEMIG. Não se pretende oferecer um produto à industria automobilística. O objetivo fundamental é promover o amadurecimento dos estudantes nos processos de metodologia e pesquisa. O "Projeto Ópera" é coordenado pelo professor Jairo José Drummond Câmara e orientado pelo professor Oswaldo Coutinho do Amaral.

A preocupação de Adriano Carvalho, agora, é sensibilizar a classe empresarial. Ele quer apoio para confeccionar o protótipo estático do "Projeto Ópera". Toda a ESAP está mobilizada. Contato: (031) 371-5436 ou e-mail: cpqdesap@uemg.br.

Protótipo do carro com vocação urbana

PAULO MIRANDA

Programação CULTURAL

A UEMG apresenta programação comemorativa aos 100 anos de BH, no Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, Praça da Liberdade, 19 horas, com entrada gratuita:

07/12/97
- Show "Pelos Cantos de Minas", com Marcos Ataíde (violão), Edmilson Cândido (sax) e Bueno Rodrigues (vocal);

14/12/97
- Concerto de Música Brasileira com Orquestra de Câmara Lobo de Mesquita, sob a regência de Márcio Miranda.

UEMG
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

INFORMATIVO DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS
Praça da Liberdade, s/nº - Lourdes - BH - MG - CEP 30140-010
Tel: (031) 273-4611 - Fax: (031) 273-6647 - E-mail: uemg@uemg.br

Reitor: Prof. Aluísio Pimenta
Vice-Reitor: Prof. Antônio de Faria
Chefe de Gabinete: Profª. Ignez Maciel Vieira
Pró-Reitor de Ensino: Prof. Gilson Soares
Pró-Reitor de Pesquisa e Extensão: Prof. Eduardo Andrade Santa Cecília
Pró-Reitor de Planejamento: Prof. José Oswaldo Lasmar
Pró-Reitor de Administração e Finanças: Dr. José Gama Dias
Diretor-Geral do Campus de Belo Horizonte: Prof. José Antônio dos Reis

Jornal da UEMG
Assessora-Chefe de Comunicação Social e Editora Responsável: Elisabeth Figueiredo
Publicitária: Anete Simões
Jornalista: Arthur Ferreira
Projeto Gráfico: Jefferson da Fonseca
Tiragem: 6.000 exemplares
Impressão: FUMARC (031) 442-5669

CIÊNCIA E TECNOLOGIA
GOVERNO DE MINAS GERAIS
MINAS TRABALHA E FAZ ACONTECER

Figura 7: Jornal da UEMG de dezembro de 1997. Original escaneado.
Fonte: Acervo da Ascom/UEMG.

De maneira geral, os impressos desse período (1995-1997) são em papel de baixa qualidade, assemelhando-se mais a folhetos que efetivamente a jornais. Isso pode ser explicado pelas restrições orçamentárias impostas à universidade no período. Conforme a Assembleia Legislativa de Minas Gerais (2003), embora a Lei n° 11.539, de 1994, previsse como uma das fontes de receita da UEMG a destinação de recursos da Loteria do Estado de Minas Gerais, tal dispositivo nunca foi aplicado. No mesmo Relatório, é ressaltada a necessidade da destinação de recursos para a universidade, a fim de manter o bom funcionamento das unidades.

Em 1999, houve uma mudança profunda no projeto gráfico do jornal, que pode ser explicada pela mudança de gestão da reitoria, agora de Gerson de Britto Mello Borson (Figura 8). O impresso, no formato tabloide, agora é em papel jornal. Toda a família tipográfica é substituída, e as colunas, quatro na maioria das páginas, voltam a ser justificadas. O logotipo é composto pelo "Jornal da", com tipografia cursiva, e "UEMG", com uma fonte *bold*, de serifas quadradas, em positivo em um *box* azul. O cabeçalho ocupa um terço da página, bem como a fotografia da matéria de capa. O peso dos títulos diminui, embora continuem grandes, e estes apresentam tipografia moderna e de falsa serifa. As seções permanecem, e são criadas chamadas na capa para as matérias, dispostas na coluna à esquerda, precedidas da expressão "confira..." em fonte cursiva. A chamada principal aparece em uma faixa preta diagonal no canto esquerdo da página.

Vestibular/2000: inscrições abertas
Páginas 4 e 5

Jornal da UEMG
IMPRESSO

Universidade do Estado de Minas Gerais - Novembro de 1999

Artes Plásticas
Alunos e professores participam da Mostra Interna da Guignard, aberta até 3 de dezembro
Página 6

Confira...
Festival de Verão de Pedro Leopoldo será realizado em janeiro
Página 3

Projeto 453/99 prevê novo modelo para a Universidade
Página 2

Estudantes visitam horto didático-pedagógico de remédios caseiros

Fitoterapia em Lavras

Cultura

Acervo musical na Internet

CD-Rom reúne parte da música colonial de Minas Gerais

Conteúdo do Acervo

8

CD-Rom do ECUM

Centenário de Capanema

Expediente

Jornal da UEMG

Figura 8: jornal da UEMG de novembro de 1999 e estudo da diagramação. Original escaneado.
Fonte: acervo da Ascom/UEMG.

A edição de 2000 assemelha-se à do ano anterior, mas passa a ser diagramada por Geovana Dias Jardim (Figura 9). O *box* azul do logotipo diminui de peso e a tipografia de “Jornal da” torna-se mais caligráfica, menor e menos legível. São criadas linhas pontilhadas grossas para a separação das matérias, os textos são mais longos e as margens reduzidas, criando uma mancha visual mais carregada. Os títulos da capa aparecem em caixa alta e com fonte cursiva grossa e itálica. Já os internos não possuem padrão de tamanho ou fonte. Os fólios internos apresentam apenas o número da página. Capa e páginas internas ganham uma borda de três fios. As chamadas e seções deixam de existir. O jornal apresenta textos bastante extensos, com pouca hierarquia visual e poucas imagens, o que torna a leitura cansativa.

PARCERIA COM OS CUBANOS Página 2

Jornal da UEMG

IMPRESSO

Universidade do Estado de Minas Gerais - Junho de 2000.

UNIVERSIDADE GANHA APOIO DE DEPUTADOS

LITERATURA E ARTES VISUAIS

O brasileiro tem fama de ler pouco e a explicação mais co- livros também é um sério obstáculo para quem pretende aprofundar o saber, sobretudo quando se trata de leituras especializadas. Entre as várias bibliotecas da UEMG, duas são especialíssimas, pois dispõem de rico acervo com obras sobre artes visuais e design.

Página 12.

OS MITOS E A FALTA DE VERBAS

Muitos são os mitos sobre o ensino público, alguns não resistem à menor análise e são usados apenas como desculpa para o baixo investimento do poder público, principalmente nas universidades públicas.

Página 2.

CIRCUITO DE CINEMA

Os milhares de alunos dos vários campi da UEMG estão vivendo uma experiência inovadora e que pode tornar o cinema nacional mais conhecido entre os jovens.

Página 6.

A UEMG tem sofrido com a incompreensão de alguns setores e muitos projetos que poderiam agilizar e tornar mais efetiva sua presença em todas as regiões com a firme disposição de alguns membros da Comissão Especial da Assembléia Legislativa que estuda opções para a Universidade, uma solução pode ser encontrada. Foi com esse objetivo que os deputados Edson Resende e Maria Tereza Lara participaram de uma reunião de trabalho com o Reitor Gerson de Britto Mello Boson e os Pró-Reitores da UEMG.

Página 3.

PRÊMIO PARA O SABIÁ

O Sabiá 2000, veículo experimental projetado por uma equipe da Escola de Design, fez bonito na Eco-Marathon Shell, no Circuito de Nogaro, França, onde ganhou o Prêmio Especial de Design.

Página 9.

Tributo a um pioneiro do ensino. Página 11.

O Provão em debate. Páginas 6 e 7.

FAFILE INVESTE EM TECNOLOGIA Página 8.

Novos cursos na Universidade. Página 7.

ARTISTA ESTIMULA A EDUCAÇÃO ATRAVÉS DA ARTE. Página 11.

PRESERVAÇÃO DA CULTURA DO SUL DE MINAS. Página 8.

2

EDITORIAL

Aos poucos e com muita determinação, estamos avançando na difícil, porém gratificante, corrida contra o tempo e superando os muitos obstáculos - reais e imaginários que existem entre a Universidade do Estado de Minas Gerais e o ideal de cumprir fielmente o seu destino, traçado pela Constituição estadual de 1989.

É inegável que o principal obstáculo é a falta de recursos materiais, pois reduzir algo com verbas à disposição é fácil, o grande desafio é transformar sonhos em realidade administrando escassas verbas oriundas quase sempre da criatividade que temos exercitado para conquistar parcerias e recursos.

São vários os obstáculos facilmente identificáveis, mas alguns incomodam muito, pois surgem do nada, meros frutos da maledicência ou da falta de informações e arranham a instituição. Chegaram a dizer que o Projeto 453/99, enviado pelo Governador Itamar Franco à Assembléia Legislativa, pretendia privatizar a UEMG. Tanto não é verdade que o projeto foi retirado de pauta e mesmo assim os inimigos gratuitos não desconfiam que a realidade não pode ser encoberta pelos constantes disse-me-disse.

Seguimos: a cada momento conseguimos a aprovação do Conselho Estadual de Educação para a criação de novos cursos ou o reconhecimento de outros; enquanto isso, no Circuito de Nogaro, França, o Sabiá 2000, veículo experimental projetado por uma equipe da Escola de Design, ganhava o Prêmio Especial de Design concorrendo com modelos construídos por escolas e universidades da Europa, Japão, Argentina, Finlândia e Eslováquia.

Poderíamos citar outros avanços e conquistas nestes últimos meses, mas preferimos salientar, com renovadas esperanças, o trabalho dos deputados que compõem a Comissão Especial que busca uma solução para a UEMG. Dois membros da Comissão - os deputados Edson Resende e Maria Tereza Lara - participaram de uma reunião de trabalho com o Reitor Gerson de Britto Mello Boson e os Pró-Reitores da Universidade e ficaram vivamente impressionados com o muito que se faz com o pouco que se investe. Eles prometeram iniciar uma campanha na AL com o objetivo de esclarecer o que ainda não foi entendido e dirimir as dúvidas que persistem.

Como dissemos, aguardamos esperançosos. E enquanto isso trabalhamos. Muito.

UNIVERSIDADE ESTUDA PARCERIA COM OS CUBANOS

Cursos de mestrado e doutorado na UEMG em parceria com a Universidade Pedagógica de Sancti Spiritus, Cuba e a participação de professores mineiros no Congresso Internacional Pedagogia 2001 foram dois dos temas discutidos durante visita do Dr. Guilhermo Dias Rodrigues, Cônsul de Cuba para assuntos de Educação, ao Reitor Gerson de Britto Mello Boson.

Também participaram da reunião o Vice-Reitor José Antônio dos Reis, a Pró-Reitora de Ensino, Vera Lúcia Viana Macedo e o chefe da Assessoria de Comunicação, Hermínio Prates.

O Cônsul explicou que além de divulgar os projetos educacionais cubanos, pretende aumentar o intercâmbio cultural entre os dois países sobretudo com a troca de experiências na área de ensino. Diante do interesse da UEMG, uma minuta de contrato será encaminhada pelo consulado nos próximos dias para que a parceria possa ser estudada e, se for o caso, firmada entre as partes.

MITOS SOBRE O ENSINO PÚBLICO

Muitos são os mitos usados como crítica à educação brasileira, mas nenhum resiste à mais tênue análise. Um deles é que o governo brasileiro gasta muito com a educação superior, algo como US$ 10 mil por ano, por aluno. Mas o dado é manipulado e a cifra é mentirosa porque inclui o pagamento dos aposentados e até os gastos com hospitais universitários. Descontadas as espertezas matemáticas, o universitário brasileiro vale US$ 6.500. É mais do que a Espanha, parecido com a França e muito abaixo dos americanos, japoneses, canadenses e ingleses.

Essa é apenas uma das conclusões das 22 páginas de dados, gráficos e argumentos que recheiam o documento "A Presença da Universidade Pública", preparada por conceituados professores da USP - Universidade de São Paulo e da UFSCAR - Universidade Federal de São Carlos. O trabalho revela um inédito retrato do ensino superior público e joga por terra vários lugares comuns maldosamente repetidos pelas críticas às universidades públicas do país. Entre as muitas afirmações viciadas, os professores analisaram as seguintes: que a universidade pública brasileira é cara, elitista e perversa; que os pobres não têm acesso ao ensino superior gratuito e terminam pagando por faculdades fajutas; que o Brasil deveria imitar os Estados Unidos, onde os jovens arcam com seus estudos profissionais e que a pesquisa brasileira não existe.

O documento começa por mostrar o Índice de Citação Científica, SCI, maior banco de dados do mundo sobre produção acadêmica. Segundo o SCI, dos 494 melhores cientistas brasileiros com trabalhos citados nas principais publicações especializadas, metade está nas três universidades públicas de São Paulo: USP, Unicamp e Unesp. "Quase todas as citações restantes foram atribuídas a pesquisadores das universidades federais de outros Estados", destacou o sociólogo Alfredo Bosi, coordenador do grupo de 16 professores paulistas que elaboraram o documento divulgado na internet (http://www.uspobr/lea/unipub.html).

E para quem argumenta que citação em revista não é medida suficiente para a qualidade do pesquisador, os professores paulistas atacam com outro dado: 89,2% dos cursos de doutorado oferecidos no país estão nas escolas públicas. No mundo acadêmico, ser doutor é um bom parâmetro. Significa que aquela pessoa não parou de estudar e que está formada como pesquisadora. Outra constatação interessante é a comparação do Brasil com os Estados Unidos, sempre citado como a excelência do ensino pago. Lá, 72,4% dos estudantes estão na rede pública. Os defensores da privatização argumentam que os alunos americanos pagam mensalidades mesmo nas instituições oficiais, mas os professores paulistas mostram que não é bem assim. Calculam que a maioria dos estudantes americanos recebe bolsas de estudo financiadas pelo próprio governo ou por instituições de caráter benemérito: "Ou seja, o aluno paga, mas paga com o dinheiro da sociedade. A imagem idílica do rapaz que financia seus estudos em Harvard lavando pratos nas horas vagas fica muito bem no cinema mas cabe mal na realidade", ironizou o sociólogo Alfredo Bosi, professor do Instituto de Estudos Avançados da USP.

Expediente

Praça da Liberdade, s/nº - Lourdes
Belo Horizonte MG Cep.: 30.140-010
Tel.: (0XX) 31 273-4611
Fax: (0XX)31 273-4611
E-mail: uemg@uemg.br

UEMG Universidade do Estado de Minas Gerais
Governo de Minas Gerais

Reitor
Prof. Gerson de Britto Mello Boson
Vice-Reitor
Prof. José Antônio dos Reis
Pró-Reitora de Ensino
Profa. Vera Lúcia Viana Macedo
Pró-Reitor de Pesquisa e Extensão
Prof. Eduardo Andrade Santa Cecília
Pró-Reitora de Planejamento
Profa. Ana Adelina de Moura e Silva Lins
Pró-Reitor de Administração e Finanças
Dr. José Gama Dias
Chefe de Gabinete
Prof. José Januzzi de Souza Reis

Jornal da UEMG
Chefe da Assessoria de Comunicação Social
Hermínio Prates
Reg. prof. MTB 2.168/MG
Revisão: Arthur Ferreira
Estagiária: Danielle Christine Reis
Diagramação: Geovana Dias Jardim
Impressão: Imprensa Oficial
Tiragem: 10 mil exemplares

Figura 9: jornal da UEMG de junho de 2000. Original escaneado.

Fonte: acervo da Ascom/UEMG.

Em 2001, foram encontrados dois padrões diferentes de publicação (Figura 10). O primeiro guardava semelhanças com o de 2000, mas foi diagramado por Márcia Christo Aleixo. As tipografias do título permaneceram as mesmas, bem como o papel e as dimensões. O *box* azul atrás de “UEMG” aumenta, ocupando toda a largura da mancha gráfica. O corpo de texto permanece com tipografia serifada, e os títulos, sem padrão de tamanho e fonte. São utilizadas mais fotografias, embora os

textos continuem extensos. Nos cabeços internos há o título da publicação, local e data. As bordas são substituídas por um traço pontilhado superior e contínuo inferior, o que atribui maior leveza à publicação.

Jornal da UEMG

IMPRESSO

Universidade do Estado de Minas Gerais - abril de 2001.

UMA DATA HISTÓRICA

MEIO AMBIENTE EM DEBATE

Página 2 — Jornal da UEMG, Belo Horizonte, abril de 2001

HOMENAGEM AO REITOR GERSON BOSON

Editorial

Expediente

HONRA AO MÉRITO

Jornal da UEMG

Universidade do Estado de Minas Gerais - outubro de 2001

UM GRANDE EQUÍVOCO

Ação contra universidades provoca reação da sociedade

Ministro reconhece erro do MEC

Primeira reação em Minas

GARANTA UMA DAS 5.170 VAGAS NOS 39 CURSOS DA UEMG (Página 4)

SECRETÁRIO CONFIRMA CONCURSO PÚBLICO E ELEIÇÕES PARA REITOR (Página 3)

2 — Jornal da UEMG, Belo Horizonte, outubro de 2001

Editorial

Prefeitos querem cursos da UEMG

A Universidade está cada vez mais presente no interior

Figura 10: jornais da UEMG de abril e outubro de 2001, respectivamente. Original escaneado.

Fonte: acervo da Ascom/UEMG.

O segundo padrão difere completamente do anterior, e é diagramado por Camila Campos. O papel é branco fosco, de 21 x 30 cm, e a impressão é apenas em preto e branco. O cabeçalho é formado pelo título do jornal, com tipografia única serifada, entremeado por linhas grossas, e pelo fólio, grafado com fonte sem serifa. Os títulos internos não apresentam padrão tipográfico, e o corpo de texto é grafado com fonte sem serifa

e entrelinhas reduzido. As manchas gráficas são, dessa forma, bastante carregadas, com textos longos, poucas imagens e alguns olhos sem formato padronizado. A colunagem varia de duas a quatro, ocasionando "rios" na diagramação justificada. No topo das páginas internas, há um cabeço reduzido com o nome do jornal, local e data, na parte interna, e número de página no lado externo. Logo abaixo, há uma linha pontilhada. No canto inferior, aparece uma linha contínua. O logotipo da UEMG aparece apenas no expediente em tamanho reduzido e deformado.

Figura 11: jornais da UEMG de maio e setembro de 2002, respectivamente. Original escaneado.

Fonte: acervo da Ascom/UEMG.

Jornal da UEMG

Universidade do Estado de Minas Gerais - maio de 2002

EDIÇÃO ESPECIAL

MOMENTO HISTÓRICO

Vá às urnas e exercite seu direito democrático

Chapa 1

Professores José Arnaldo da Matta Machado e Eduardo Andrade Santa Cecília

Chapa 2

Professores José Cosme Drummond e Domingos Sávio Lins Brandão

Chapa 3

Professores Janete Gomes Barreto Paiva e José Antônio do Reis

A Universidade do Estado de Minas Gerais está vivendo um momento histórico: no próximo dia 16 de maio a comunidade acadêmica – professores, funcionários e estudantes – estará exercendo nas urnas o sagrado direito ao voto para a eleição do Reitor e Vice-Reitor.

Três chapas vão concorrer e, de acordo com a ordem de registro, foram formadas pelos professores Eduardo de Andrade Santa Cecília e José Arnaldo da Matta Machado (Chapa 1), José Cosme Drummond e Domingos Sávio Lins Brandão (Chapa 2), José Antônio dos Reis e professora Janete Gomes Barreto Paiva (chapa 3).

O **Jornal da UEMG**, com o objetivo de contribuir ainda mais com a livre veiculação de idéias, está circulando em edição especial e totalmente dedicada ao processo eleitoral. O espaço gráfico foi dividido igualitariamente entre os candidatos, para que eles expusessem suas metas e planos de trabalho.

Esta edição especial foi diagramada de forma que cada chapa pudesse dispor de três páginas e as duas restantes para a publicação das normas da Comissão Eleitoral, presidida pela professora Ana Adelina de Moura e Silva Lins.

A eleição será no dia 16, com duas urnas coletoras de votos na Escola de Design, duas na Faculdade de Educação, uma uma na Escola de Música/Diretoria Geral, uma na Escola Guignard, uma na Reitoria e a última em Betim, onde 91 alunos fazem o Curso Normal Superior.

EDIÇÃO ESPECIAL - Página 02 — Jornal da UEMG, Belo Horizonte, maio de 2002

QUEM TEM DIREITO AO VOTO

Escolha será dos professores, técnicos e alunos

São eleitores os professores ocupantes de cargo efetivo e integrantes do Quadro de Carreira do Magistério Superior da Universidade e os professores detentores da função pública do Quadro Suplementar da Universidade, exceto os que se encontrarem em licença sem vencimento.

Os membros do Corpo Discente dos cursos de Graduação e de Pós-Graduação, nestes excetuados aqueles matriculados em cursos oferecidos em regime interinstitucional, todos regularmente matriculados no Campus de Belo Horizonte da UEMG, exceto aqueles com trancamento total de matrícula ou que não tenham se matriculado no 1º semestre no ano de 2002.

Os servidores ocupantes de cargo efetivo ou detentores de função pública integrantes do Quadro Especial do Pessoal da UEMG, exceto os que se encontrarem em licença sem vencimento. Cada eleitor somente poderá votar por um dos três segmentos: corpo docente, corpo discente ou corpo técnico-administrativo.

Os eleitores que pertencerem a mais de um segmento terão direito a votar da seguinte forma: aluno/funcionário, vota como funcionário; aluno/docente, vota como docente; funcionário/docente, vota como docente.

DA APURAÇÃO

A Comissão Eleitoral designará uma Junta Apuradora para cada Unidade ou Órgão de votação.

A Junta Apuradora será composta por um presidente, um secretário e três apuradores.

A Junta Apuradora executará o processo de apuração no órgão ou unidade onde ocorreu a votação, de acordo com o calendário.

A apuração será iniciada logo após o encerramento da votação, em todos os locais de votação, e se processará ininterruptamente.

A apuração deverá ser realizada em mapas, por segmentos (um para docentes, um para técnico-administrativos e um para discentes). Será anulado o voto com mais de uma chapa escolhida.

O voto de cada eleitor será ponderado segundo a fórmula constante da página 03.

O número de votos da chapa será o número resultante da soma dos votos ponderados dos segmentos.

Terminada a apuração, a Junta Apuradora elaborará os relatórios, rubricará e entregará toda a documentação (ata, votos, mapas, lista de votantes e relatórios) à Comissão Eleitoral, na Reitoria, de acordo com o calendário.

Finalizada a apuração, a Comissão Eleitoral publicará os resultados da eleição, em ata sucinta, e os fará afixar em locais públicos da Universidade.

Dos atos relativos a este processo eleitoral caberá recurso à Comissão Eleitoral em instância única, no prazo de 48(quarenta e oito) horas.

A Comissão Eleitoral dará por encerradas as suas atividades após apurado, publicado brancos e nulos, consideradas as chapas votadas pela Comunidade Acadêmica e homologado o resultado final com a remessa da documentação, toda autuada, aos Conselhos Superiores, para a composição da lista tríplice. Nos Conselhos Superiores competentes para a composição da lista tríplice serão realizados tantos escrutínios quantos forem necessários, com maioria absoluta de votos, excluídos os votos brancos e nulos, consideradas as chapas votadas pela Comunidade Acadêmica.

CALENDÁRIO

15 de abril de 2002 - Início da campanha eleitoral

14 de maio de 2002 - Encerramento da campanha eleitoral

16 de maio de 2002 - Votação geral e apuração nas unidades

17 de maio de 2002 - Entrega dos resultados da apuração à Comissão Eleitoral, na Reitoria da UEMG, em BH

24 de maio de 2002 - Publicação dos resultados

29 de maio de 2002 - Homologação dos resultados

03 de junho de 2002 - Encaminhamento do resultado final aos Colegiados Superiores, para a formação da lista tríplice 10 de junho de 2002 - Composição da lista tríplice pelo Conselho Eleitoral

14 de junho de 2002 - Encaminhamento da lista tríplice ao Governador.

JORNAL DA UEMG

Informativo da Universidade do Estado de Minas Gerais - setembro/2002

Curso da UEMG em Poços de Caldas

Outra importante região de Minas passou a integrar a área de atuação da UEMG e desta vez foi Poços de Caldas, que foi beneficiada com o curso de Pedagogia, destinado a formar professores para as redes municipal, estadual e privada. A coordenadora em Poços de Caldas, professora Maria Raimunda da Silva e Souza, acredita que o curso vai melhorar o nível de ensino na região e representa o primeiro passo para a implantação de uma faculdade de qualidade reconhecida e que propiciará um grande retorno para a comunidade. PÁGINA 4

As futuras alunas estão entusiasmadas com o curso de Pedagogia da UEMG

Design: Projeto Sabiá é sinônimo de sucesso

O Sabiá IV, projeto da Escola de Design, continua sua trajetória de sucesso internacional. Ao participar da 18ª Eco-Marathon Shell, no circuito de Nogaro, a equipe formada por professores e alunos ganhou grande destaque na imprensa francesa. Em quatro participações, o Sabiá foi premiado duas vezes e esse ano inovou mais uma vez, pois o carro foi pilotado pela aluna Érica Silva Marinho. PÁGINA 9

Jornal publica foto do Sabiá e conquista franceses

Laboratório treina profissionais para o mercado de trabalho. PÁGINA 11

Exposição de arte na Escola Guignard. PÁGINA 5

Escola de Música: Alunos vencem concurso nacional. PÁGINA 3

Reitor visita unidades do interior. PÁGINAS 6 e 7

2 — Setembro/2002 — JORNAL DA UEMG

Editorial

Evite os abusos

Legislação é muito severa

A época é de caça ao voto e os políticos se aliaram aos marqueteiros na corrida para a conquista de corações e mentes dos eleitores. E para que os princípios democráticos sejam respeitados foram estipulados limites para que abusos não sejam cometidos.

Com o objetivo de evitar favorecimentos e o uso da máquina pública a favor de candidatos e/ou partidos, o governador Itamar Franco determinou no dia 12 de agosto, através de ofício-circular, aos secretários, assessores e dirigentes de órgãos da administração pública, direta e indireta, assim como as empresas públicas, a fiel observância à legislação eleitoral no que se refere ao trabalho de funcionários públicos em comitês eleitorais. Na correspondência, o governador responsabiliza as chefias por qualquer descumprimento a essa orientação, feita em termos finais.

E para que não haja nenhuma dúvida, o JORNAL DA UEMG transcreve o artigo 73 da Lei nº 9.504, de 30/09/1997, publicada no Diário Oficial da União de 01/10/1997.

Em 2002, também há dois projetos gráficos distintos (Figura 11). O primeiro é bastante semelhante ao anterior, apenas com o cabeçalho menor e mais espremido (a sensação é de que foi utilizado esse recurso para ajustar o conteúdo na capa). O segundo apresenta o título em tipografia também serifada, mas *light* e em capitular. O grafismo das montanhas reaparece no cabeçalho. O corpo de texto passa a possuir tipografia com serifa, e os títulos internos continuam sem padrão. Igualmente aos projetos que o antecederam, apresenta leitura cansativa, com textos grandes e pouco espaçamento entrelinhas.

Destaca-se que ambos não são assinados por nenhum designer, constando no expediente apenas nomes de estagiárias (sem definição do papel delas). Isso, aliado ao fato de ser um período de transição de gestão, pode explicar a baixa qualidade e falta de padronização dos impressos.

Entre 1992 e 2002, percebe-se uma variedade de projetos com poucas semelhanças entre si. Em relação às escolhas

gráficas, é interessante observar o caráter exploratório possibilitado pelos novos recursos oferecidos pela era digital, a partir, por exemplo, da utilização de tipos "fantasia" nos títulos. Também, alguns elementos aparecem "pixelados", como o logotipo, demonstrando um processo de adaptação à tecnologia.

De 2005 a 2008, os jornais adotaram um novo padrão gráfico, com projeto do designer Marcos Tadeu (em 2008, em parceria com Carla Mara Xavier[10]), sendo um período de consolidação da publicação, com maior uniformidade no projeto gráfico (Figura 12). Impressas em papel jornal de 27,5 x 31,5 cm, as publicações valorizam a cor e as imagens, principalmente na capa, com fotos das fachadas das unidades e de eventos. A diminuição do custo da impressão colorida certamente contribuiu para que as edições priorizassem fotografias e elementos gráficos. O logotipo completo da UEMG passou a integrar a capa pela primeira vez, aparecendo no cabeçalho, ao lado do título do jornal, que é composto por tipografia única, a Humanist, em caixa alta, *bold* e sem serifa. O grafismo das montanhas aparece em marca d'água, e a paleta de cores varia conforme a edição. Ainda no cabeçalho há o fólio com as informações sobre o número. A separação da capa em duas áreas dá ao jornal um projeto gráfico mais identificável. Fotografias ocupam cerca de 80% da página,

10. Carla Mara Xavier é especialista em Gestão de Design em Micro e Pequenas Empresas (2009) e graduada em Desenho Industrial, com habilitação em Programação Visual, (1992) pela UEMG. Atua como designer gráfica na Assessoria de Comunicação da reitoria da UEMG desde 2006. Possui experiência na área de design gráfico, publicidade, fotografia e treinamento na área de marketing adquiridos em empresas de médio e pequeno porte.

JORNAL DA UEMG
INFORMATIVO DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS - ANO I - JUNHO/2005
UEMG UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Reitores discutem Rede **Universia** em **Sevilha** pág. 3

Projeto de Deputado ajuda a **UEMG** págs. 4 a 7

Campanha do Vestibular **2006** tem **concurso** pág. 10

Escola de **Música** promove encontro **nacional** pág. 13

Design terá novo **prédio** na **Pampulha** pág. 16

Números apontam sucesso da **UEMG** págs 8 e 9

Figura 12: capas dos jornais da UEMG de 2005, 2006 e 2008, respectivamente, e estudos da diagramação. Original escaneado.

Fonte: acervo da Ascom/UEMG.

JORNAL DA UEMG

INFORMATIVO DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS · ANO I · MARÇO DE 2006

Ensino Superior chinês vira modelo para o Brasil pág. 3

A receita do sucesso passa pela UEMG págs. 4 e 5

Os campeões do Vestibular 2006 págs. 8 e 9

Palestra abre curso de Design em Ubá pág. 11

Aula bem no Meio Ambiente pág. 15

Arte no Banheiro no Comida di Buteco pág. 16

Boas-vindas aos calouros

págs. 6 e 7

JORNAL DA UEMG

INFORMATIVO DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS · ANO III · OUTUBRO DE 2008

Alunos criam ambientes para pequenos negócios Págs. 4 e 5

Projeto beneficia qualidade do leite Pág. 11

Concurso vai escolher logomarca da EdUEMG Págs. 12 e 13

Tem notícias quentes do universo dos quadrinhos Pág. 16

Maratona de Seminários

Págs. 6 e 7

relacionadas à matéria de capa. As demais matérias são apresentadas em chamadas distribuídas verticalmente no canto da página. As chamadas e títulos internos também são grafados com a Humanist. Todas as matérias são dispostas com a mesma fonte, condensada e sem serifa, em uma, duas ou três colunas.

Alguns conteúdos são destacados em *boxes* e com tipografia em itálico. As edições desse período possuem bastante coerência entre si. Apresentam seções (que variam conforme a edição), cujas cartolas são demarcadas verticalmente no canto das páginas. Os fólios internos apresentam a numeração de página em destaque, o título do jornal e a data. São utilizados poucos grafismos, como uma barra no rodapé, presentes em todas as páginas, linhas e pequenos quadrados, o que confere arejamento e leveza às publicações (Figura 13).

Figura 13: páginas internas dos jornais de 2005 e 2008, respectivamente. Original escaneado.

Fonte: acervo da Ascom/UEMG.

Jornal da UEMG 3

Universia

Encontro Internacional reúne **400** reitores em **Sevilha**

Novo espaço na rede vai facilitar parcerias e intercâmbio

Rei e Rainha de Espanha | A mesa dos trabalhos | Coordenador da Universia Jaume Pagès | O Presidente José Luiz Zapatero

O Primeiro Encontro Internacional de Reitores Universia reuniu, em Sevilha, na Espanha, mais de 400 reitores de universidades ibero-americanas. A delegação brasileira esteve presente com 50 representantes, entre eles, o reitor da UEMG, professor José Antônio dos Reis, também presidente da Associação Brasileira de Reitores de Universidades Estaduais e Municipais. O encontro, considerado o mais importante do mundo, foi destaque na imprensa européia pela sua grandeza e importância, já que a Rede Universia tem hoje inscritas 843 universidades.
A solenidade de abertura, realizada no auditório da Escola de Engenheiros da Universidade de Sevilha, que comemorou, na oportunidade, 500 anos de fundação, contou com a presença do presidente do governo espanhol, José Luiz Rodriguez Zapatero e da ministra de Educação e Ciência da Espanha, Maria Jesús San Segundo, sendo transmitida para todo país pela televisão estatal, além de transmissão simultânea para toda a Rede da Universia (Internet).
O coordenador do encontro e delegado da Universia, Jaume Pagès, fêz uma saudação especial à delegação brasileira e mostrou a todos a importância do trabalho que vem sendo feito no Brasil com a reivindicação de todos pela Reforma Universitária.
As sessões de trabalho debateram o tema a Universidade Ibero-americana na sociedade do conhecimento, divididas em quatro etapas: Rumo a um novo modelo de universidade, O espaço comum ibero-americano, A universidade como fator de desenvolvimento e As relações universidade empresa. Todas as sessões foram realizadas simultaneamente em salas distintas da Escola de Engenheiros. A sessão de encerramento, presidida pelos Reis de Espanha Juan Carlos e Dona Sofia, teve a palestra do presidente do BID, Enrique Iglesias.
A televisão estatal espanhola deu espaço especial à cobertura do evento, através do programa "A Ciência Cierta", apresentado pelo jornalista Esteban Sanchez-Ocaña, com entrevistas e flashes dos encontros e debates realizados.
Para o reitor da UEMG, professor José Antônio dos Reis, o encontro foi de grande importância e vai permitir, a partir de agora, maior intercâmbio e aumento dos conhecimentos. Esta parceria já está trazendo benefícios evidentes para o meio acadêmico em todos os níveis. "Com a aproximação das instituições através de um espaço comum, as iniciativas de intercâmbio serão facilitadas e isto fará com que os estudantes brasileiros aumentem as chances de ganhar experiência internacional com agilidade. Conseguimos discutir temas de grande importância. Esta foi uma grande oportunidade para intensificar o relacionamento com as instituições de países vizinhos, já que esta era a nossa maior dificuldade. ■

O que é a Rede Universia

- A Rede Universia hoje é formada por 843 universidades, que representam 8.780.000 estudantes
- 51% destas universidades são públicas
- O Portal está presente em 11 países (Brasil, Argentina, Chile, Colômbia, Espanha, México, Peru, Porto Rico, Portugal, Uruguai e Venezuela)
- O portal já ganhou 25 prêmios como melhor portal Educativo
- O Universia tem 65 milhões de acessos ao mês
- Tem 3.700.000 usuários cadastrados

Jornal da UEMG 15

Eventos

Aconteceu na **UEMG**

Exposição Totalmente Design
Escola de Design/BH

Reitora Janete Gomes Barreto Paiva e o Desembargador Sérgio Resende, presidente do TJMG
Fazenda Cabangu/Santos Dumont/MG

Mesa Redonda - 8º Festival Lixo e Cidadania
Centro Mineiro de Referência em Resíduos/BH

Professoras Marília Sidney, Magda Lúcia Chamon, a reitora Janete Gomes Barreto Paiva e o reitor da UFRA, Marco Aurélio Leite Nunes Campus UEMG/BH

Homenagem ao dia das Secretárias
Reitoria/BH

Sarau Litero Musical em homenagem aos professores
E ao centenário da profª. Lúcia Casasanta
Faculdade de Educação/BH

Professor Paulo Miranda, selecionado para curso de Doutorado em Design pelo Politécnico de Torino/BH

Curso de Capacitação de professores da APAE
Faculdade de Educação/BH

Intervenção teatral do Projeto Ambientação na Reitoria UEMG/BH

Comemoração dos 2 anos da Faculdade de Políticas Públicas "Tancredo Neves/BH

Na publicação de 2005, apenas a capa e a manchete principal são coloridas. As demais possuem todas as páginas em cores. Importante observar que esse período foi marcado pela ampliação de unidades, principalmente no interior. Desta forma, enquanto a edição de 2005 noticia praticamente apenas o *campus* Belo Horizonte, as posteriores já apresentam maior conteúdo sobre os demais *campi*. As publicações voltaram-se, nesse momento, tanto para a divulgação da internacionalização da universidade quanto para a divulgação da produção acadêmica e extensionista dos alunos e professores, revelando o interesse em consolidar a imagem da instituição para o público externo.

A partir de 2011, o Jornal da UEMG adotou uma identidade que se manteve até 2017, assinada pela designer Sofia Santos[11] (em 2017, em parceria com Carla Mara Xavier),

11. Sofia Rodrigues Santos Carvalho é formada em Desenho Industrial pela Escola de Design da UEMG (2003), especialista em Comunicação Estratégica pelo Instituto de Educação Continuada (IEC) da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) (2019) e servidora na Assessoria de Comunicação da UEMG desde 2006.

marcada pela diversificação de estratégias de atração visual (Figura 14). Essa reestruturação coincide com a nova gestão, do também designer Dijon De Moraes. Na primeira edição dessa gestão, de abril de 2011, a matéria de capa trata do planejamento para os anos seguintes, o qual almeja tratar a gestão de forma planejada, organizada e participativa. Busca, ainda, divulgar as alterações decorrentes das novas regulamentações e os projetos em negociação junto ao governo, como a construção do *campus* Belo Horizonte. Dessa forma, pode-se inferir que o jornal foi utilizado como uma estratégia para conferir maior visibilidade externa tanto à estrutura da universidade quanto às ações da reitoria.

A impressão, totalmente colorida, é realizada em papel branco de 21,5 x 26 cm (fosco até 2013 e brilho de 2014 em diante). Esse formato, aliado a conteúdos atemporais (pautas frias) e mais lúdicos, como a seção "Arte & criatividade!", fez com que o jornal se aproximasse da visualidade das revistas.

Figura 14: capas dos Jornais da UEMG de 2011 a 2017. Original escaneado.

Fonte: acervo da Ascom/UEMG.

O cabeçalho manteve a tipografia anterior (em versão *bold*) e o logotipo da UEMG, agora revitalizado pela Ascom (Figura 15), aparece embaixo do título. O fundo foi eliminado, conferindo maior leveza ao projeto.

Figura 15. variações do logotipo anterior (acima) e logotipo revitalizado (abaixo).

Fonte: acervo da Ascom/UEMG.

As imagens continuam ocupando um grande espaço na capa, e as chamadas foram para o canto inferior. Nos jornais de 2011, 2016 e 2017, os títulos internos são grafados com a Humanist e o corpo de texto com uma tipografia sem serifa. Nos demais, é utilizada uma fonte mais arredondada para os títulos e uma serifada para os textos. Essas diferenças não comprometem, todavia, a uniformidade das publicações, uma vez que os elementos gráficos permanecem os mesmos. Na maior parte das vezes, o *grid* está dividido em três colunas. Os fólios internos possuem o número de página, em destaque, título da publicação, data e cartola, separados do texto por um fio. De 2012 a 2014, é publicada a seção “UEMG no interior”, com notícias dos *campi* regionais, período que coincide com o processo de estadualização. De 2015 a 2017, as notícias das unidades do interior aparecem mescladas com as da capital. Em algumas edições, são utilizados recursos gráficos especiais (como na edição comemorativa dos 70 anos da Guignard e 60 anos da Escola de Design), porém, de maneira geral, são utilizados os mesmos elementos e as cores institucionais – azul e o vermelho –, com suas variações tonais. As fotografias e infográficos são valorizados, e os textos são reduzidos.

É conveniente notar a utilização de imagens ocupando grande parte do campo disponível, com sangramento

(Figuras 14 e 16). Essa opção, ao valorizar as fotografias, remete ao assunto principal abordado na edição (no caso das capas) e das matérias (nas páginas internas), o que convida à leitura e potencializa o conteúdo dos textos.

16 JORNAL DA UEMG
Março de 2013
Diversos

Arte & criatividade!

Agenda

15 de março – Data final para inscrições no edital de incubação e pré-incubação da Escola de Design

Formandos e formados pela Escola de Design podem concorrer a vagas para incubação e pré-incubação de empresas de Design. Informações: http://www.iedincubadora.blogspot.com.br/p/edital-2012_6466.html

19 de março – Início das inscrições para cursos de extensão da Escola de Design

24 cursos gratuitos de curta duração, abertos a toda comunidade. Alguns necessitam de materiais a serem adquiridos pelos próprios alunos. Informações pelo telefone (31) 3439-6514, pelo e-mail ce.ed.uemg@gmail.com ou no site www.ed.uemg.br

22 de março – Data final para inscrições das pós-graduações em Gestão Pública e em Gestão de Pessoas

Abertas as inscrições para as duas especializações oferecidas, em Belo Horizonte, pela Faculdade de Políticas Públicas Tancredo Neves. Informações em http://www.uemg.br/noticia_detalhe.php?id=4779

31 de março – Data final para inscrever propostas de atividades para Semana UEMG 2013

Alunos, servidores e professores podem cadastrar propostas de ações de extensão para o evento, que acontece entre 3 e 6 de junho. Edital em http://intranet.uemg.br/comunicacao/arquivos/edital19E20130228153940.pdf

5 e 6 de abril – Data final para alunos se inscreverem na chamada do Ciência sem Fronteiras

Graduação sanduíche na Áustria, Bélgica, China, Finlândia, Irlanda e Noruega. Informações pelo e-mail internacional@uemg.br e na página http://www.cienciasemfronteiras.gov.br/web/csf/instrucoes

14 JORNAL DA UEMG
Fevereiro de 2014
Notícias

A Cultura em caixas de fósforos

UEMG estabelece parceria com museu português para desenvolvimento de pesquisa

Da próxima vez que você acender um fósforo, fica estabelecido que, mais que o prosaico embate entre pólvora, fogo e madeira, o que também se consomem são a crônica de uma época, os modos de produção de uma sociedade, a cultura de um povo na estampa que pretendeu persuadir o consumidor.

Coleções de caixas de fósforos, porta-caixa de fósforos, rótulos ou etiquetas, materiais publicitários, mobiliário e maquinário desativado pertencente à indústria fosforeira e tudo o mais que remeta a essa atividade industrial fazem do professor Luís Felipe de Medeiros Veiga, da Escola de Design, um bom filumenista.

"O design das caixas de fósforos, em função dos materiais utilizados, processos de produção, técnicas de impressão e elementos presentes na concepção dos rótulos, pode expressar traços culturais relevantes do país ou região onde foram produzidas ou comercializadas", explica. Esse pensamento foi a ignição para uma coleção particular que já soma mais de cinco mil exemplares. Em pesquisa pela internet, Veiga descobriu em Portugal um relevante trabalho dedicado ao filumenismo. Localizado no município de Tomar, distante 136 km da capital Lisboa, em um belíssimo prédio histórico – o Convento de São Francisco – encontra-se o Museu Aquiles da Mota Lima, conhecido popularmente

10 JORNAL DA UEMG
Agosto/Setembro de 2015
Capa

Escola Guignard 70ANOS

Os indeléveis traços de Guignard

Entre pincéis, tintas, cavaletes, metais, luzes, telas e outros tantos materiais capazes de virar arte nas mãos e mentes de estudantes e professores, a Escola Guignard da UEMG completa 70 anos de existência com o entusiasmo de uma jovem que vibra para alcançar voos cada vez mais altos.

São aproximadamente 500 estudantes em formação em diversas linguagens artísticas, entre os cursos de Bacharelado e Licenciatura em Artes Plásticas. O corpo docente é formado por artistas/professores e professores teóricos.

Muitos projetos também estão em andamento graças a parcerias firmadas pelo Centro de Extensão da Unidade, coordenado pela professora Paula Fortuna. "Buscamos responder ao desafio de construir espaços comuns de trocas de conhecimentos e saberes entre universidade e sociedade. Isso envolve ações de caráter científico, cultural e artístico que evidenciem possibilidades de aprendizagem mútua e de aplicabilidade dos conteúdos aprendidos na sala de aula".

Destacam-se a *Escola Integrada* (Prefeitura de Belo Horizonte), *Nessa rua tem um rio* (Instituto Undió), as séries de exposições na Galeria da Assembleia Legislativa de Minas Gerais e o Projeto Cepsi, iniciado há oito anos na Central Psíquica, com a coordenação atual do professor Abílio Abdo.

Neste projeto, os pacientes da clínica parceira receberam oficinas de pintura, argila, desenho, entre outras, cujas produções culminaram na realização de uma Mostra, realizada recentemente no Centro Cultural Padre Eustáquio.

A iniciativa permite aos pacientes psiquiátricos se compreenderem como indivíduos de muitas potencialidades e os auxilia, de forma terapêutica, a elaborar suas trajetórias de vida.

Galeria recebe exposições especiais

Enquanto projetos saltam os muros da Unidade e ganham espaços na cidade, a Galeria da Escola Guignard da UEMG realiza exposições voltadas às comemorações de 70 anos de sua existência.

Para o segundo semestre de 2015 estão previstas exposições das artistas plásticas Fátima Pena e Maria Helena Andrés. No último ano já foram realizadas cinco exposições: dos artistas plásticos Laetitia Renault, Sara Ávila e Carlos Wolney, uma com acervo artístico e museológico de Alberto da Veiga Guignard e outra denominada ex-alunas do Mestre Guignard.

No calendário da Galeria está prevista ainda para o segundo semestre deste ano a XV Mostra Interna, que abre espaço para a produção artística de seus estudantes.

Figura 16: páginas internas dos jornais de 2013, 2014 e 2015, respectivamente. Original escaneado.

Fonte: acervo da Ascom/UEMG.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do acervo de jornais institucionais da UEMG aponta para a conformação e consolidação da identidade gráfica dessas publicações, que coincidem com o amadurecimento da própria universidade.

Podem ser observados três momentos distintos: um primeiro, de 1992 a 2002, marcado por diversas iniciativas de publicações que não guardavam semelhanças entre si. Graficamente, foi um período de experimentação, em face das novas tecnologias de edição. Os projetos gráficos pouco diziam, também, sobre a identidade da instituição, na medida em que não apresentavam padrões tipográficos, visuais e de formato. Não por acaso, nesse período, a UEMG passou por diversos revezes legais e administrativos que dificultaram sua afirmação e integração como uma universidade *multicampi*. Apesar de sua instituição, em 1989, a UEMG somente obteve autorização para funcionamento em 1997. Nos últimos anos da década de 1990 e início dos anos 2000, em paralelo à estruturação da universidade e ao reconhecimento de cursos e ampliação da oferta, as gestões preocuparam-se com a

estadualização das unidades associadas e com o repasse de recursos, em articulação política com atores-chave, como os deputados estaduais.

De 2005 a 2008, observamos uma fase de consolidação do projeto gráfico, com a crescente valorização da cor, da imagem e do design como estratégia para conquistar e fidelizar leitores. Percebe-se a preocupação de conservar um padrão mínimo entre as edições, fortalecendo a identidade visual da UEMG. Institucionalmente, foi um período de ampliação das unidades, principalmente do interior, e de internacionalização da universidade, por meio da participação em eventos e da assinatura de acordos. As publicações passam a priorizar a divulgação da produção dos alunos e professores, ampliando a visibilidade externa da instituição.

Por fim, de 2011 a 2017, tem-se a fase de diversificação de estratégias visuais e de conteúdo, como a utilização de elementos gráficos e textuais específicos em edições comemorativas. Segue-se, dessa forma, a tendência do mercado editorial de captar o olhar através de um número maior de imagens, em detrimento dos textos. Também amplia-se o uso de matérias "frias" e conteúdos informais, na tentativa de tornar a leitura mais prazerosa. Nesse período, são apresentadas matérias de maneira mais dinâmica, sem um leiaute rígido, porém mantendo a identidade visual. Institucionalmente, foi o período de maior ampliação e fortalecimento da universidade, que se tornou a terceira maior instituição pública de ensino superior do estado quanto ao número de alunos e à quantidade de cursos ofertados. Pela primeira vez, as unidades que foram estadualizadas no final de 2013 passam a figurar nas páginas dedicadas às notícias do interior, expandindo o conteúdo disponibilizado e o público leitor. A valorização da identidade e do legado da universidade, ainda que respeitando a diversidade de cada unidade, foi um esforço traduzido graficamente na adoção de padrões aliados à diversificação do conteúdo.

Cabe destacar que as transformações pelas quais os projetos gráficos dos jornais da UEMG passaram acompanham as convergências históricas desse suporte, e são afetadas, também, pelas mudanças tecnológicas dos meios de produção. Entretanto, mais que isso, oferecem pistas, verbais e não verbais, sobre as transformações ocorridas dentro da própria instituição.

Finalmente, ressalta-se a importância desse tipo de estudo, tanto pela histórica negligência dada pelo design editorial aos impressos efêmeros, quanto pela escassa produção acadêmica sobre a UEMG, que, embora tenha apenas 30 anos de existência, possui um importante papel na formação de cidadãos e na produção acadêmica em Minas Gerais.

REFERÊNCIAS

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS. ***Relatório Final da Comissão Especial para Estudar e Propor Alternativas para a Implementação da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG.*** Belo Horizonte, 2003. Disponível em: https://dspace.almg.gov.br/bitstream/11037/216/3/216.pdf. Acesso em: 3 out. 2019.

ARAGÃO, Isabella; ADEODATO, Iara; BACELAR, Luciana; CAMPELLO, Silvio Barreto. Desenvolvimento de instrumento para analisar os atributos formais das descrições do produto e os logotipos das Imagens Comerciais de Pernambuco (ICP). *In:* ***10º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design***. São Luís (MA): UFMA, 2012. p. 1860-1869.

BRAGA, Marcos da Costa; FARIAS, Priscila (org.). ***Dez ensaios sobre Memória Gráfica.*** São Paulo: Blucher, 2018.

CARDOSO, Rafael. Design, cultura material e o fetichismo dos objetos. ***Revista Arcos***, v. 1, 1998, p. 14-39.

CARDOSO, Rafael. ***Design para um mundo complexo***. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DAMASCENO, Patrícia Lopes. Design de Jornais: projeto gráfico, diagramação e seus elementos. *In:* ***Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação***. Universidade da Beira Interior: Portugal, 2013. Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/pag/damasceno-patricia-2013-design-jornais.pdf. Acesso em: 30 jul. 2019.

DOHMANN, Marcus (org.). ***A experiência material:*** a cultura do objeto. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.

FARIAS, Priscila Lena. Semiótica e tipografia: apontamentos para um modelo de análise. *In:* MORAES, Dijon De; DIAS, Regina A.; SALES, Rosemary B. C. (org.). ***Cadernos de Estudos Avançados em Design:*** Design e Semiótica. Barbacena: EdUEMG, 2016, p. 45-56.

FIGUEIREDO, Marcela Fernanda de Carvalho Galvão et al. Análise dos aspectos gráficos do Jornal Vanguarda. ***Blucher Design Proceedings***, v. 2, n. 2, p. 1434-1444, 2015.

GRUSZYNSKI, Ana. Jornal Impresso: produto editorial gráfico em transformação. *In:* XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. ***Anais*** [...]. São Paulo: Intercom. 2010.

GRUSZYNSKI, Ana; AMARAL, Bruna. O design das capas do jornal zero hora de 1990 a 2010. ***Brazilian Journalism Research***, v. 7, n. 1, p. 148-170, 2011.

LESCHKO, Nadia Miranda. ***Ensaiando métodos para investigar o rastro gráfico de um evento:*** a passagem do dirigível Graf Zeppelin pelo Brasil. 2016. 286 f. Tese (Doutorado em Design). Puc-Rio, 2016.

MARTINS, Fernanda de O.; LIMA, Edna Lucia Cunha; LIMA, Guilherme Cunha. Análise de duas propostas metodológicas para a pesquisa em História do Design Gráfico. ***Blucher Design Proceedings***, v. 2, n. 2, p. 938-947, 2015.

MIRANDA, Alexandre Borges. ***A Universidade no papel:*** a implementação da Universidade do Estado de Minas Gerais na perspectiva do processo legislativo (1989/2004). 2005. 176 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

PESEZ, Jean-Marie; BUCAILLE, Richard. Cultura Material. *In*: ***Enciclopédia Einaudi.*** Lisboa, IN-CM, 1989. Vol. 16.

PIAIA, Jade Samara. ***Memória gráfica em museus de arte:*** Pinacoteca do Estado de São Paulo. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2017.

TONINI, Juliana Colli; PAIVA, Rayza Mucunã; TORRES, Lombardi Camila; DUTRA, Thiago Luiz Mendes; FONSECA, Letícia Pedruzzi; PACHECO, Soneghet Heliana. Desenvolvimento da “Ficha de Coleta de Dados” para análise gráfica da revista Vida Capichaba. *In:* ***9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design***. São Paulo (SP): Anhembi Morumbi, 2010. p. 2186-2191.

TWYMAN, M. The Long-Term Significance of Printed Ephemera. *In:* ***RBM:*** A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage, v. 9, n. 1, p. 19-57. 2008.

WILLE, Danielle Neugebauer; SOUZA, Helen Pinho; SILVA, Mariana Britto Madruga da; FERREIRA, Mauricio Machado; IGANSI, João Fernando. Análise Gráfica dos Anúncios "Elixir de Nogueira" publicados no "Almanach de Pelotas" de 1913 a 1918. *In:* ***9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design***. São Paulo (SP): Anhembi Morumbi, 2010.

O Jornal Binômio e seu projeto gráfico durante a fase humorística no período de 1952 a 1956

12

André Matias Carneiro

INTRODUÇÃO

> Tanto o design como os jornais são espelhos das sociedades nas quais são produzidos, e seu estudo histórico pode revelar dados que colaborem para uma maior compreensão do modo como tais sociedades se constituíram ao longo dos anos (MORAES, 2015, p. 12).

A imprensa alternativa brasileira consolidou-se no período entre as décadas de 1960 e 1980 como um movimento oposicionista em resposta ao regime militar autoritário estabelecido à época. Os jornais alternativos compartilhavam ideais de esquerda semelhantes, contrários ao modelo econômico vigente e favoráveis às discussões acerca das mudanças socioestruturais e restabelecimento da democracia. Tais periódicos representavam personagens reais do cenário social daquele período, abordando as reivindicações dos movimentos populares de protesto, os quais discutiam opções estratégicas de oposição às intransigências do regime.

Nesse contexto, nota-se que alguns elementos textuais e gráficos adotados por esse campo jornalístico foram outrora empregados em projetos editoriais de caráter oposicionista antecedentes ao período da ditadura. Entre essas publicações está o jornal mineiro *Binômio*, fundado em Belo Horizonte pelos jornalistas José Maria Rabêlo e Euro Luiz Arantes, no dia 17 de fevereiro de 1952.

O jornal, declaradamente independente, adotou postura crítica em relação aos grandes poderes, fato que o diferenciou dos semanários da tradicional imprensa mineira que tinham um

nítido caráter subserviente em relação ao governo da época. O próprio Rabêlo (2019), em entrevista[1] concedida para o presente trabalho, enfatiza: "nós fizemos um jornalismo independente, buscando soluções próprias e sem abrir mão da nossa autonomia, nunca ninguém teve coragem de ir ao Binômio me oferecer vantagens para tomar uma posição política qualquer".

1. Ao considerar a aplicação da entrevista e o tratamento de dados, a pesquisa foi inicialmente submetida ao Conselho de Ética através do registro na plataforma Brasil, tendo sido aprovada sob o número CAAE 13540719.3.0000.5525.

De forma a consolidar esse caráter crítico, o *Binômio* apostou no uso do humor como ferramenta de denúncia dos problemas sociopolíticos, e, com a inserção de piadas, caricaturas, fotografias e charges, enfatizava uma abordagem claramente sarcástica e irônica.

Assim, esta pesquisa busca investigar a memória ideológica e gráfica do jornal, apresentando-o como importante título das imprensas mineira e brasileira. São abordados aspectos relacionados às suas três fases, sobretudo a mais humorística, marcada pela experimentação de elementos gráficos e estratégias compositivas relacionados aos valores do periódico. De acordo com Gruszynski e Damasceno (2014, p. 109), "o planejamento gráfico, ao conformar a materialidade do periódico, atua como mediador, estruturando a organização e hierarquia dos elementos informativos, segundo critérios de edição".

A fim de melhor compreender o projeto gráfico adotado pelo jornal durante a fase humorística, além de destacar suas relações com a peculiar linguagem jornalística, apresenta-se uma análise gráfica voltada à investigação de elementos técnicos e estético-formais, amparada por referencial teórico específico sobre propriedades do design gráfico e editorial.

À vista disso, foram estudados os principais elementos constitutivos usados recorrentemente pelo periódico em sua primeira fase, com ênfase na maneira como foram organizados em páginas que ilustram a sua linha visual. Os estudos partiram de disposições propostas por John Kane (2012), Hurlburt (2002), Lupton e Phillips (2008) e Marshall e Meachem (2010) quanto à tipografia, mancha de texto, *grid*, equilíbrio, ritmo e uso de cor.

IMPRENSA ALTERNATIVA BRASILEIRA

O fenômeno da imprensa alternativa brasileira tem sua gênese relacionada a acontecimentos jornalísticos históricos que compartilham de naturezas semelhantes. Um deles foi constituído por cerca de 50 títulos irreverentes de pasquins que

circularam no país no período da Regência, alcançando seu auge em 1830; meio século depois, entre os anos 1880 e 1920, os jornais anarquistas organizados por movimentos operários marcaram a época com quase 400 títulos (KUCINSKI, 1991).

Décadas depois, entre 1960 e 1980, a construção do jornalismo crítico no Brasil adotou referenciais franceses, que funcionaram como oposição a um padrão de comportamento estadunidense gradualmente incorporado pela grande mídia da época (NONATO; SILVEIRA, 2011). De acordo com Kucinski (1991, p. 10), em todos os três momentos citados, "pequenos jornais sem fins mercantis, produzidos precariamente, [...] como eram muitos pasquins, dirigiam-se à sociedade civil e às classes subalternas criticando o Estado e propondo mudanças".

Nesse contexto, o último período citado, entre as décadas de 1960 e 1980, relaciona-se ao movimento de resistência da imprensa alternativa brasileira, também conhecida como imprensa "nanica". Kucinski (1991) aponta que o termo "nanica" era disseminado principalmente por publicitários que desejavam inferiorizar as publicações oposicionistas, uma vez que a palavra sugere imaturidade e enfatiza a ideia de pequenez. Ainda segundo o autor, o uso da palavra "alternativa" abrange quatro princípios inerentes a esse segmento de imprensa:

> [...] o de algo que não está ligado a políticas dominantes; o de uma opção entre duas coisas reciprocamente excludentes; o de única saída para uma situação difícil e, finalmente, o do desejo das gerações dos anos de 1960 e 1970, de protagonizar as transformações sociais que pregavam (KUCINSKI, 1991, p. 5).

A imprensa alternativa brasileira firmou-se num cenário de ditadura militar especialmente difícil para aqueles que expunham opiniões contrárias ao regime, e, dessa forma, a personalidade e o modelo ético desse movimento foram fundamentados pelo combate político-ideológico à ditadura, por tradições de lutas a favor de mudanças socioestruturais, pela oposição ao lucro e por críticas ao imperialismo e sistema capitalista (KUCINSKI, 1991). Nesse cenário, "durante os quinze anos de ditadura militar no Brasil, entre 1964 e 1980, nasceram e morreram cerca de 150 periódicos que tinham como traço comum a oposição intransigente ao regime militar" (KUCINSKI, 1991, p. 5).

Observa-se que, além do caráter oposicionista adotado pelos jornais alternativos, eles também compartilhavam elementos estruturais semelhantes, tais como o formato tabloide, a periodicidade semanal e a preocupação com o tratamento gráfico das edições (MAGALHÃES; MUSSE, 2016). Nesse panorama, antes mesmo da consolidação de uma imprensa alternativa, já existiam jornais politicamente engajados publicados em formato tabloide. Um deles foi o *Binômio*, jornal mineiro objeto de estudo deste capítulo, fundado nos anos 1950 e responsável por influenciar jornais alternativos surgidos, sobretudo, nas duas décadas seguintes à sua criação (MAGALHÃES; MUSSE, 2016).

De acordo com Nonato e Silveira (2011), o auge do periódico ocorreu entre o fim dos anos 1950 e começo de 1960, mesma época em que o Brasil passava por mudanças significativas na esfera industrial, refletidas no campo da imprensa na forma de melhorias na infraestrutura profissional e inovações tecnológicas. Os autores complementam que, durante essa fase, a grande imprensa brasileira adotou um modelo supostamente imparcial na produção de notícias, atitude que ia na contramão dos ideais propostos pelos jornais de opinião.

A trajetória do *Binômio* foi interrompida pelas forças repressoras do regime militar em 1964, quando, segundo Kucinski (1991, p. 22): "todos os veículos do campo popular, a maioria defensores das reformas de base, fecharam". Nesse contexto, José Maria Rabêlo, um dos diretores do periódico, foi um dos primeiros jornalistas da linha crítica e de contestação ao regime a ser exilado (KUCINSKI, 1991).

Contudo, antes de encerrar as suas atividades, o *Binômio* fundou uma filial em Juiz de Fora no ano de 1958, com equipe formada por nomes como Fernando Zerlottin, Fernando Muzzi e Fernando Gabeira (MAGALHÃES; MUSSE, 2016). Foi na redação dessa sucursal do *Binômio* que, segundo Magalhães e Musse (2016), os idealizadores do periódico *O Sete*, Ivanir Yazbeck e José Carlos de Lery, se conheceram.

O jornal *O Sete*, fundado em maio de 1970 na cidade de Juiz de Fora, foi um representante significativo da imprensa alternativa mineira. Magalhães e Musse (2016) apontam que o semanário tinha todas as prerrogativas que o inseriam na esfera das demais publicações alternativas da época, era impresso em formato tabloide e defendia abertamente as suas preferências políticas e ideológicas.

> Além disso, o “Sete” apresentava um posicionamento político definido, mais especificadamente, contrário ao governo Itamar Franco, MDB, prefeito de Juiz de Fora na época. Foram inúmeras as menções ao prefeito, geralmente criticando aspectos de sua gestão e comportamento político, momentos sempre acompanhados de alfinetadas e gozações recheadas com uma expressiva dose de ironia (MAGALHÃES; MUSSE, 2016, p. 11).

Ainda segundo as mesmas autoras, muitas foram as publicações alternativas regionais que adotaram postura contrária à ditadura, indo de encontro com os grandes veículos de comunicação que permaneciam imparciais ou se posicionavam em lugar de conformidade com o regime militar. Grande parte da imprensa tradicional assumiu tal posição por razões financeiras, e, em contrapartida, a imprensa nanica lutava contra o modelo econômico vigente, cobrava a restauração da democracia e exigia respeito aos direitos humanos (MAGALHÃES; MUSSE, 2016; KUCINSKI, 1991).

> Tais jornais sofriam forte repressão militar, principalmente os mais populares e irreverentes, que chegavam a ser vistos como inimigos pelos órgãos censores (de vigilância), recebendo assim, uma dose maior de censura e perseguição (MAGALHÃES; MUSSE, 2016, p. 4).

Nesse contexto, poucos foram os jornais de linguagem crítica que tiveram trajetórias duradouras. Segundo Kucinski (1991), por volta de 25 jornais intrinsecamente contrários ao modelo político da época tiveram histórias de até cinco anos de duração. Mesmo assim, apesar da “grande variedade de propostas editoriais, soluções estéticas e diversidade temática, regional e ideológica, nenhum deles sobreviveu com seus traços originais ao regime autoritário que combateram e sob o qual nasceram” (KUCINSKI, 1991, p. 12).

Magalhães e Musse (2016, p. 4) explicam que, “apesar do pouco tempo em circulação, tais jornais contribuíram significativamente para fortalecer e dar forma ao movimento de resistência, composto pela imprensa alternativa”. Entre essas publicações, Kucinski (1991) destaca que apenas *O Pasquim* (1969) e *Repórter* (1977), ambos cariocas, alcançaram números significativos de tiragem por tempo considerável.

Desse modo, as discussões aqui apresentadas apontam que o jornalismo alternativo ocupou papel de destaque num

contexto histórico e político-social brasileiro permeado por retrocessos, no qual representou resistência dos movimentos de esquerda ao regime militar (MAGALHÃES; MUSSE, 2016). Segundo Kucinski (1991), a imprensa alternativa funcionou como espaço de "reorganização política e ideológica das esquerdas nas condições específicas do autoritarismo. Por isso, o surto alternativo adquire uma importância que extravasa sua aparência como conjunto de jornais ou como criação ideológico-cultural" (KUCINSKI, 1991, p. 7).

O JORNAL BINÔMIO

O jornal *Binômio* foi criado em Belo Horizonte no dia 17 de fevereiro de 1952, uma data precedente ao estabelecimento da imprensa alternativa brasileira, porém igualmente inserida em um contexto conservador, marcado por convicções da tradicional família mineira. Seus fundadores foram os jornalistas José Maria Rabêlo e Euro Arantes, na época com 23 e 24 anos respectivamente, que desde o início pensaram na concepção de um jornal humorístico, politizado, irônico e carregado de opinião. Segundo Rabêlo (1997), já nos primeiros momentos do jornal ficou definida a sua postura profundamente irreverente e sua vocação para, de certa forma, chocar o leitor da cidade que chamou de provinciana.

A primeira fase do jornal foi marcada pela presença do subtítulo "Sombra e Água Fresca", uma alusão ao programa de governo que Juscelino Kubitschek havia lançado na época, baseado no slogan "Binômio Energia e Transporte", que ganhou popularidade por meio de campanha publicitária milionária (RABÊLO, 1997). O periódico, de forma a ridicularizar a conduta boêmia do governador, apelidado de "Nonô pé-de-valsa" por gostar muito de festas, criou então esse que seria o "binômio da verdade", um reflexo da personalidade de Juscelino em seu mandato (NONATO; SILVEIRA, 2011).

O *Binômio*: Sombra e Água Fresca também ficou conhecido por ser um jornal crítico que se autointitulava "quase independente". O "quase" é explicado pelo fato de que o seu primeiro número foi financiado pelo partido União Democrática Nacional (UDN). De acordo com Rabêlo (1997), o apoio financeiro caiu pela metade na segunda edição do jornal, na terceira apenas o deputado Milton Sales aplicou dinheiro na publicação, e a partir daí o *Binômio* estruturou-se sozinho. A frase "órgão

quase independente" aparecia estampada na capa do periódico, logo abaixo do seu subtítulo, e foi, segundo Botelho (2000, p. 39), "[...] explicada no editorial de seu primeiro número, onde garantia ao público leitor ter noventa e nove por cento de independência e um por cento de ligações suspeitas".

Figura 1: detalhe do cabeçalho da primeira edição do Binômio, 17 de fevereiro de 1952.

Fonte: Hemeroteca Histórica – Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais.

O subtítulo também representava uma provocação aos jornais diários tradicionais da época, que se intitulavam independentes. Segundo Nonato e Silveira (2011), muitas eram as especulações feitas pelos jornais concorrentes e figuras políticas a respeito da ligação do *Binômio* com o partido de oposição, mas seus criadores afirmavam que, diferentemente de outros periódicos, o *Binômio* caminhava com as próprias pernas. Contudo, ao considerar os avanços industriais e tecnológicos da época, nota-se que diversos canais de mídia alternativos, como algumas revistas e jornais estudantis, não conseguiram firmar-se diante da exigência de capitais elevados e da concentração econômica, indicando que o apoio financeiro inicial proporcionado pela UDN tenha sido fundamental na formação do *Binômio* (NONATO; SILVEIRA, 2011).

Nesse contexto, a publicação se destacou desde o seu número inaugural por conta de pelo menos três características distintas: o fato de ser um jornal de linha oposicionista e de humor político; por sua periodicidade peculiar, que no começo era marcada pela saída de 21 em 21 dias, passando a quinzenal, e por fim a semanário nos seus últimos anos de existência; e por seu pioneirismo em uma série de inovações técnicas e no uso de imagens (BOTELHO, 2000; RABÊLO, 1997). Seu caráter singular, juntamente com os aspectos supracitados, foi responsável pela consolidação do *Binômio* não só no cenário da imprensa mineira, mas também como um dos vanguardistas do moderno jornalismo brasileiro, além de, segundo Rabêlo (1997, p. 10), "[...] ter sido a primeira

experiência duradoura e bem-sucedida de imprensa alternativa no país".

O periódico enfrentou difíceis momentos de repressão durante a sua trajetória, mas desde antes do regime militar fez uso de artifícios como charges políticas, sátiras e ironias que viriam a ser adotas por outras mídias de opinião durante a ditadura (NONATO; SILVEIRA, 2011). Nesse panorama, outra característica relevante era o seu posicionamento contrário aos ideais de imparcialidade da imprensa norte-americana adotados pelas mídias tradicionais brasileiras. Sob esse aspecto, as preferências político-partidárias e ideológicas do *Binômio* eram explícitas e evidenciadas na maneira informativa, interpretativa e analítica com a qual abordava os acontecimentos de interesse público, tais como a defesa das liberdades democráticas (NONATO; SILVEIRA, 2011; BOTELHO, 2000).

Vale ressaltar que, em seus primeiros momentos, o *Binômio*: Sombra e Água Fresca não era uma redação consolidada com muitos empregados, pelo contrário, era um grupo formado apenas por seus fundadores e uma máquina de escrever (NONATO; SILVEIRA, 2011). No entanto, em um curto período de tempo, o jornal caiu no gosto do público mineiro e logo conseguiu formar uma equipe de colaboradores com jornalistas, escritores, cronistas, colunistas e chargistas. Sobre essa questão, Nonato e Silveira (2011, p. 4) destacam que o periódico reuniu "corpo de colaboradores [...] invejável a qualquer grande jornal: Geraldo Mayrink, Fernando Sabino, Rubem Braga, Roberto Drummond, Fernando Gabeira, José Aparecido Oliveira, Ziraldo, Millôr Fernandes, entre outros". Os autores acrescentam que, anos depois, durante o regime militar, muitos desses profissionais integraram os principais jornais alternativos do país, tais como *Pif Paf* e *Pasquim*.

FASES DO BINÔMIO

A trajetória do *Binômio* foi constituída por três fases particulares que, segundo Rabêlo (1997), poderiam funcionar como jornais distintos. Porém, todas continham valores em comum relacionados aos princípios do periódico, tais como a independência, o caráter crítico, o posicionamento diante dos problemas sociais e, principalmente, mesmo em diferentes níveis, o senso de humor peculiar (RABÊLO, 1997).

A já mencionada primeira fase, "Binômio – Sombra e Água Fresca", durou desde o primeiro número publicado, em fevereiro de 1952, até fins de 1955 e começo de 1956. É conhecida por ser a fase mais humorística e irreverente do jornal, tendo como principais alvos o governador de Minas Gerais na época, Juscelino Kubitschek, os grandes empresários, como Antônio Luciano Pereira, e nomes importantes da alta sociedade mineira. De acordo com Rabêlo (1997), Juscelino não se incomodava com as piadas do jornal, e até se divertia ao ver sua figura representada. As reações contrárias e hostis vinham de secretários e altos funcionários do governo, principalmente aqueles que apareciam em denúncias.

Segundo Nonato e Silveira (2011), durante esse período, a natureza debochada do jornal era apresentada por meio de charges e caricaturas, bem como por artigos, notícias e contos, que, de maneira singular, abordavam assuntos sobre os quais nenhum outro canal de mídia atrevia-se a falar. De acordo com o autor, "a irreverência do Binômio – sobretudo na sua primeira fase – representa uma quebra da tendência que dominava a forma de produção do jornalismo brasileiro nessa conjuntura política e econômica" (NONATO; SILVEIRA, 2011, p. 6).

Os últimos meses da primeira fase foram marcados por um período de transição que mesclou crítica e humor entre outubro de 1955 e junho de 1956. Botelho (2000) aponta que, com o fim do governo de Juscelino Kubitschek, a frase "Sombra e Água Fresca" perdia o seu sentido. Dessa forma, o jornal passou a adotar "Binômio – Crítica e Humor" como epígrafe, sendo que alguns aspectos do humor binomiano estavam começando a perder o lugar de destaque (BOTELHO, 2000). Nesse contexto, o lado mais sério e denunciatório do jornal passou a ocupar maior espaço em suas páginas.

> Depois é que o jornal, seguindo para a segunda e terceira fase, entrou nas grandes campanhas, porque aí nós chegamos à conclusão de que aquele rumo estava esgotado, ou poderia se esgotar. Foi aí então que nós passamos a fazer reportagens, sem perder a visão crítica e humorística, porque essa nos acompanhou até o final, até o último número (RABÊLO, 2019).

Foi também nesse momento que a publicação tornou-se semanal e comemorou o seu "centenário", realizando uma

brincadeira que fazia alusão ao seu centésimo número rodado. Para a ocasião, realizou-se uma festa que acompanhou o lançamento de uma edição especial do periódico (BOTELHO, 2000).

> O ano de 1955 marcou a transição do Binômio da fase humorística para a panfletária. O humor continuava sendo seu principal componente, mas as denúncias começavam a ocupar um espaço cada vez maior, especialmente porque o resto da imprensa nada publicava sobre os escândalos que ocorriam no Estado (RABÊLO, 1997, p. 27).

Segundo Rabêlo (1997), durante a fase panfletária, que durou de 1956 até o início da década de 1960, o *Binômio* passou por momentos duros de perseguição no contexto de uma Minas Gerais governada por José Francisco Bias Fortes, a quem chama de "troglodita político". O jornal, que agora circulava semanalmente, começou a ser chamado de "*Binômio*: O Jornal da Semana" e passou a enfatizar o seu posicionamento crítico quanto à política, de forma às vezes sensacionalista, deixando menos espaço para o seu caráter genuinamente irônico e bem humorado (BOTELHO, 2000). Isso não significou, no entanto, que o humor seria extinto do *Binômio*; como aponta Rabêlo (1997, p. 17): "[...] até naquele período soturno e triste que viveu Minas, não perdeu seu humor, agora distribuído pelas diversas colunas e não mais nas manchetes, então ocupadas pelas denúncias".

> Durante essa segunda fase, assim como até o seu final, o humorismo e o lado folclórico presentes em seus primeiros anos, foram passando, cada vez mais, para um plano secundário, vindo a se transformar em mero acessório na última fase do jornal (BOTELHO, 2000, p. 53).

Rabêlo (1997) explica que, durante esse momento panfletário, o *Binômio* assumiu uma postura de autodefesa com a adoção de um olhar jornalístico contundente e agressivo que se destacou na imprensa brasileira. O autor acrescenta que essa postura trouxe consequências infelizes, como a agressão comandada pelo filho do governador aos diretores do jornal, os vários processos que foram movidos contra o periódico e a proibição que impediu qualquer gráfica de Belo Horizonte de imprimir o *Binômio* naquele período.

Porém, de acordo com Botelho (2000), esse mesmo posicionamento fez com que “*Binômio*: O Jornal da Semana” conquistasse a confiança do público leitor, levando o jornal a representar a maior tiragem da imprensa mineira (algo em torno de 50 a 60 mil exemplares) nos últimos anos que marcaram essa fase da década de 1950. Nesse quadro, a autora acrescenta que o semanário recebia regularmente diversas denúncias em sua redação, as quais eram cuidadosamente apuradas e investigadas até que fossem comprovadas e, por fim, divulgadas nas matérias. Segundo Botelho (2000, p. 56), as “denúncias eram reiteradamente confirmadas. Algumas, inclusive, deram origem a comissões parlamentares de inquérito, sindicâncias, processos”.

Ao considerar a passagem para a terceira e última fase, Botelho (2000) explica que essa não foi uma ação planejada ou pensada em conjunto pelos seus organizadores como foi a transição da fase humorística para a panfletária; nesse caso, eventos como a eleição de Euro Luiz Arantes para deputado estadual, o mais votado em Belo Horizonte no ano de 1958, influenciaram as mudanças. Segundo a mesma autora, a linha editorial que vinha sendo adotada há bastante tempo pelo jornal sofreu alterações que ficaram nítidas a partir do momento em que *Euro* precisou se afastar da diretoria do periódico por exigências da sua nova ocupação, o que ocorreu entre 1960 e 1961.

Foi então que o *Binômio* passou a adotar linhas de ideologias nacionalistas e a realizar pregações favoráveis a políticos, afastando-se das denúncias e esquecendo-se da faceta humorística quase que por completo. Foi também nessa fase que, de acordo com Botelho (2000, p. 63), “[...] o jornal foi mobilizado prioritariamente para apoiar a candidatura de José Maria Rabêlo à prefeitura de Belo Horizonte, que, mesmo assim, não conseguiu se eleger”.

A última fase mostrou-se comprometida com os acontecimentos históricos que estavam mudando o cenário do Brasil e, nesse panorama, Rabêlo (1997) afirma que o *Binômio* funcionou como porta-voz de diversas reformas de base, tais como a agrária, urbana, fiscal, do ensino e da saúde. O jornal, por mais que tivesse se afastado do seu caráter bem humorado, continuou exercendo papel ativo na disseminação dos ideais libertários e de consolidação da democracia. Ainda assim, mesmo enfatizando seu posicionamento político no intenso embate que

permeava a sociedade brasileira durante os governos de Jânio Quadros e João Goulart, o golpe de 1964 foi inevitável e, consequentemente, marcou o fim do jornal (RABÊLO, 1997). Segundo Rabêlo (1997, p. 63), foi dessa forma que terminou a aventura "começada 12 anos antes, na qual o jornal se transformou de uma brincadeira de estudantes em uma publicação de projeção nacional, viveu momentos extremamente difíceis, sofreu pressões e violências de toda a ordem, mas jamais abriu mão de seus compromissos e de suas ideias".

A FASE HUMORÍSTICA

Como citado anteriormente, a primeira fase do *Binômio* durou de 1952 até início de 1956, coincidindo com o tempo de mandato de Juscelino Kubitschek no governo de Minas Gerais. O período no jornal foi marcado por traços de personalidade eminentemente humorísticos, que transmitiam alegria e deboche, de forma a refletir, segundo Rabêlo (1997), características do "espírito jovial" inerentes ao governo JK. Botelho (2000) corrobora com essa ideia, argumentando que esse período foi permeado pelo uso de linguagem irreverente, jocosa e satírica, inspirada no jornal carioca *A Manha*, que durou de 1926 a 1955.

Nesse momento, "*Binômio*: Sombra e Água Fresca" utilizava-se de ambiguidades e provocações que, através do riso, constituíam "armas" de combate contra o estado (RABÊLO, 1997; NONATO; SILVEIRA, 2011). Rabêlo (1997) aponta que, por meio de piadas, charges, manchetes, entrevistas, crônicas humorísticas e notícias de duplo sentido, o *Binômio*, além de proporcionar alegria, surpreendia pela sua originalidade.

Botelho (2000) ressalta que muito da criatividade do periódico durante sua primeira fase está relacionado ao seu modo improvisado de criação, com estratégias realizadas totalmente em equipe, sem pautas pré-definidas nem organização empresarial. Segundo a autora, o jornal, desde o seu princípio, adotou postura "do contra"; "[...] contra a censura ou qualquer outro tipo de tentativa de controle da imprensa; [...] contra os desmandos, a corrupção, as injustiças sociais e os porta-vozes do poder e dos poderosos" (BOTELHO, 2000, p. 40).

Essa origem politicamente oposicionista aos governos autoritários e altamente bem-humorada fez parte de toda a trajetória do jornal, mas, de acordo com Rabêlo (1997), foi no

período entre 1953 e 1954 que esses aspectos se destacaram notadamente, consolidando o espaço do jornal na imprensa mineira. Segundo Botelho (2000), para além do sucesso entre os leitores que compravam o jornal de maneira avulsa, o *Binômio* já contava com 13.832 assinantes antes mesmo de completar um ano. Grande parte da sua bem-sucedida gênese é atribuída justamente à sua produção humorística, e sobre essa questão a autora explana que:

> Para se ter uma ideia da importância e do volume da produção humorística do jornal, basta considerar a manchete de uma das reportagens da edição de 20/02/1953, comemorativa de seu primeiro ano, onde se lê: "300 piadas em vinte números do Binômio" (BOTELHO, 2000, p. 48).

Nesse cenário, um dos grandes nomes do humor no *Binômio* foi o próprio Euro Luiz Arantes, que, antes de se tornar um dos fundadores do jornal, já acumulava alguma experiência em outras publicações humorísticas, como o semanário *O Escorpião*, do qual era editor em Ubá, sua cidade natal (RABÊLO, 1997). Rabêlo (1997) destaca que a produção de *Euro* fez-se presente em quase todas as edições do *Binômio*, em que seu estilo sarcástico e irreverente era percebido em colunas político-humorísticas como "Place pigalle" e "A história secreta dos amores de Nonô".

A primeira delas, "Place pigalle", surgiu a partir do quarto número com o intuito de satirizar colunas e colunistas sociais que faziam uso de fofocas e coberturas de eventos da elite com a finalidade de "glamourizar" vivências da sociedade mineira da época. Segundo Botelho (2000), a seção escrita com linguagem propositalmente efusiva lançou alguns concursos comicamente memoráveis como "Os dez homens mais relaxados de Minas", cujas listas incluíam pessoas de destaque.

Já o quinto número do jornal foi marcado pela primeira publicação de "A história secreta dos amores de Nonô", coluna escrita por Euro que ironizava alguns traços conhecidos da personalidade de Juscelino Kubistchek. O nome "Nonô" fazia alusão ao apelido familiar que o governador teria recebido em Diamantina, sua cidade de origem, e o qual a seção utilizava como forma de contextualizar o que seria uma antibiografia de JK (RABÊLO, 1997). Botelho (2000) ressalta que os textos eram escritos em capítulos numerados

que relacionavam-se entre si, o que ficava evidente com o uso da frase “continua no próximo número”, e acrescenta que as histórias narravam eventos ocorridos na infância do governador, sempre enfatizando, de forma sarcástica, a fama de boêmio vinculada a Juscelino.

José Maria Rabêlo também fez história com sua produção humorística, composta por diversas manchetes, piadas e entrevistas que se destacaram sobretudo durante a primeira fase. O próprio Rabêlo (1997) destaca que, antes de iniciar os seus trabalhos na construção do Binômio, já participava de várias publicações e pequenos jornais organizados por estudantes em diferentes cidades e colégios por onde passou. O autor complementa que, nos primeiros números do jornal, a redação era quase que completamente realizada apenas por ele e Euro, que não assinavam as matérias, de forma a permitir mais liberdade na redação de conteúdos com crítica social e política.

O governo do Juscelino tem despresado futilmente muita coisa séria, mas em compensação se tem preocupado seriamente com muita coisa futil

BINOMIO

ORGÃO QUASE INDEPENDENTE

ANO 1 • BELO HORIZONTE, 30 DE MARÇO DE 1952 • NUM. 3

Sombra e agua fresca

De passagem por Belo Horizonte, Juscelino fala ao “Binômio”

«Bons tempos aquêles, em que eu era apenas o «Pé de Valsa» dos salões diamantinenses — A inutilidade do José Esteves e o desespero do Maurício Andrade — «Não sei onde estava com a cabeça quando botei aquele palerma na direção da Rádio Inconfidência» — Casos íntimos — Os banhos do sr. Pedro Pereira.

Como se vê pela foto, o governador Juscelino Kubistchek é um dos nossos mais atentos leitores.

O sr. Pinto (em Tunis) faz grandes revelações á imprensa (LER na 2a. pag.)

Numero avulso Cr $1,00

E a prova mais indiscutível de que tudo nesse mundo é relativo, nos foi dada há dias por aquêles dois ladrões que assaltaram a «Guanabara».

Estavam ainda começando a «dar o serviço», quando um dêles parou estupefato diante da etiqueta de um corte de linho e exclamou incrédulo:

— «Veja só Baiano: dois mil e oitocentos cruzeiros por um corte de linho. Que ladrões!»

Figura 2: capa do terceiro número do Binômio, 30/03/1952.

Fonte: Hemeroteca Histórica – Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais.

Quanto às entrevistas, marcadas por uma qualidade altamente debochada e indiscreta, eram criações fictícias idealizadas por José Maria. De maneira criativa, o jornalista

apresentava caricaturas do que imaginava ser o conteúdo de uma quase impossível entrevista factual a ser concedida por nomes importantes da política (RABÊLO, 1997).

> Começaram no terceiro jornal (30/03/1952) e, naturalmente, a primeira "entrevista" foi com Juscelino Kubitschek, "em uma de suas rápidas passagens por Belo Horizonte", anunciada com grande destaque pela manchete da primeira página, com uma foto-colagem de JK lendo sorridente a edição anterior desse jornal (BOTELHO, 2000, p. 44).

A seção foi um dos pontos altos da fase humorística do jornal e, "embora imaginárias e fictícias, eram a expressão do que os entrevistados deviam pensar e que não diziam por medo ou conveniência, ou as duas coisas ao mesmo tempo" (RABÊLO, 1997, p. 130). Conforme aponta Botelho (2000), as entrevistas foram publicadas regularmente até o ano de 1954 e apareceram esporadicamente em outros números ao longo da sua trajetória, com o mesmo estilo peculiar. Segundo a mesma autora, "os 'entrevistados' eram políticos e personalidades de maior destaque do período, como Benedito Valadares, Antônio Luciano, Américo René Giannetti, José Maria Alkimin, Artur Bernardes, Tenente Gregório [...] e outros" (BOTELHO, 2000, p. 44).

> Nessas entrevistas, nós éramos entrevistadores e entrevistados. Fiz muitas dessas falsas entrevistas, as quais eram adequadas aos personagens, tinham graça porque expressavam o que eles poderiam dizer, era uma caricatura da entrevista deles (RABÊLO, 2019).

Ainda a respeito da sua fase humorística, vale ressaltar a presença de diversos outros autores, cronistas e jornalistas que frequentemente colaboraram com o *Binômio*, entre os quais estão Barão de Itararé, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga e Sérgio Porto (RABÊLO, 1997).

O PROJETO GRÁFICO DO *BINÔMIO* NO PERÍODO ENTRE 1952 E 1956

A irreverente personalidade do *Binômio*, refletida em seu discurso oposicionista, também produziu efeitos no projeto

editorial do jornal entre 1952 e 1956, momento marcado por experimentações gráficas que integraram a sua diagramação. Nesse sentido, Gruszynski e Damasceno (2014) destacam a importância de pensar a forma gráfica de um periódico como a expressão visual do seu conteúdo, ou seja, deve-se considerar as particularidades do que está sendo noticiado, de forma a promover a comunicação satisfatória com o público.

Dessa forma, ao investigar as edições do *Binômio* referentes à fase aqui estudada, observa-se que o arranjo gráfico adotado otimizava a transmissão de características inerentes à sua natureza, tais como a independência e a linguagem democrática. Com uma disposição peculiar dos elementos nas páginas e o pioneiro destaque dado às imagens, o jornal se diferenciava dos demais que circulavam em Minas Gerais naquela época. Tal conjuntura faz-se perceptível na Figura 3,[2] que possibilita a comparação entre a capa do *Binômio* de número 4, publicada em 1952, com as de outros jornais mineiros como *Monitor Mineiro*, *O Monitor* e *Gazeta Comercial*, também publicados no mesmo período.

2. Figura composta por imagens encontradas em hemerotecas físicas e *on-line*. Arquivos digitais disponíveis em: http://www.prefguaranesia.mg.gov.br/noticias/hemeroteca.html e https://memoriasdaimprensajf.wordpress.com.

BINOMIO

ÓRGÃO QUASE INDEPENDENTE

Os discos voadores vão revolucionar a tecnica administrativa do governo mineiro

Gazeta Comercial

As unicas bases para a paz na Coréia

A ampliação de Volta Redonda

Mercado internacional de arroz

Monitor Mineiro

Tomou posse o Vice-Prefeito

O Monitor

Contraste

A CASA NABUT

Figura 3: Comparativo do tratamento gráfico de jornais mineiros da mesma época. Da esquerda para direita: Capa do Binômio (1952), Capa da Gazeta Comercial (1952), Capa do Monitor Mineiro (1949) e Capa do O Monitor (1952).

Fonte: Elaborado pelo autor (2019).

Em relação à capa, esta "é lida com um tipo de apreensão diferente daquela que existe em relação às páginas internas da publicação: deve impor a identidade do jornal perante seus pares" (BASTOS, 2008, p. 32).

Assim, para melhor contextualizar a investigação sobre as opções editoriais empregadas pelo Binômio, vale ressaltar que a sua fase humorística precede uma das principais reformas pelas quais passou a imprensa brasileira, a reforma gráfica do *Jornal do Brasil* (JB). De acordo com Bastos (2008, p. 14), a reforma gráfica do JB, "que se inicia em 1956 graças à criação de um caderno cultural semanal, o Suplemento Dominical do

Jornal do Brasil [SDJB], é um instante particular na história da imprensa e do design brasileiro".

> [...] cabe evidenciar a trajetória do Jornal do Brasil (JB), que consagrou uma nova dinâmica gráfica [...]. Essa publicação foi um dos principais expoentes tanto em projeto editorial como gráfico, tornando-se referência não só para os suplementos culturais mas também para o campo do jornalismo impresso no Brasil de maneira geral (GRUSZYNSKI; DAMASCENO, 2014, p. 110).

Bastos (2008) reforça que, ainda que seja difícil associar de forma precisa as ações a seus protagonistas, nomes como Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Odylo Costa Filho, Nascimento Brito e Janio de Freitas participaram, em diferentes níveis e campos de atuação, dessa que foi a reforma responsável por mudar a visualidade e postura do *Jornal do Brasil*. O periódico, antes composto apenas por anúncios, classificados e matérias vindas da Agência Nacional, foi marcado por uma ruptura baseada em modificações estéticas e de valor pragmático que modificaram a sua linguagem, adicionando agilidade e dinamismo (BASTOS, 2008).

É importante destacar que a reforma do JB, diferentemente do que ocorreu em outros periódicos, foi baseada em experimentações gráficas atentas aos erros e acertos ao longo do processo. Deste modo, tal trajetória guarda semelhanças com as primeiras diagramações aplicadas no *Binômio*, marcadas pelo uso de variados elementos e estratégias gráficas na busca por soluções que melhor representassem o jornal. Sobre as particularidades dos acontecimentos no *Jornal do Brasil*, Bastos (2008) aponta que:

> a ausência de um engajamento às metodologias projetuais não furtará sua reforma gráfica de atingir resultados de extremo pragmatismo. Mas as idiossincrasias de seu método de tentativa-e-erro [...] apontam que há ali uma dimensão experimental e a ausência de um primado técnico dado a priori. Trata-se de um processo orgânico de aprendizado constante (BASTOS, 2008, p. 99-100).

A reforma modificou a feição sisuda das capas, enfatizou o uso de imagens, sobretudo em sequência, como forma de contar histórias, além de "limpar" o visual do jornal, trocando

elementos decorativos e ruídos demasiados, por soluções que otimizaram a diminuição da densidade gráfica e a melhora da legibilidade (BASTOS, 2008). Nesse contexto, a verticalidade da publicação foi visualmente afirmada a partir de 1959, quando os classificados são dispostos em forma de "L" e, já em 1960, as modificações propostas pela reforma consolidam-se ao longo das páginas, como indica Bastos (2008).

JORNAL DO BRASIL

JORNAL DO BRASIL
Galvão no Rio estêve prêso e incomunicável
ESCÂNDALOS DAS SÊCAS VÊM À LUZ APÓS 2 ANOS

Figura 4: à esquerda, capa do Jornal do Brasil, 1 de janeiro de 1956.

Fonte: CASTRO, 2007, p. 136.

Figura 5: à direta, capa do Jornal do Brasil, 10 de fevereiro de 1961.

Fonte: CASTRO, 2007, p. 137.

> Tendo como matriz um jornal que pecava pelo excesso, a reforma se empenha em reduzi-lo a sua forma mínima, pauta-se, portanto, pela operação de subtração; não vemos adição. Desse modo, permanece apenas o que é indispensável à sua leitura. E o contraste, obviamente, é grande. Da profusão de tipos, sobra apenas uma família. Do emaranhado de classificados, resta apenas uma coluna. Das vinhetas e clichês, nada sobra. Dilui-se a mancha gráfica, e o branco – o papel livre de impressão, portanto a matéria mínima por excelência – se transforma em um importante elemento compositivo (BASTOS, 2008, p. 98).

No que diz respeito especificamente ao *Binômio*, este teve 508 números publicados em Belo Horizonte e 293 em Juiz de Fora, totalizando mais de 15 mil páginas. A quantidade de páginas por edição sofreu mudanças ao longo das suas três fases, além de variar em ocasiões de publicações especiais; entretanto, todas foram impressas no formato tabloide (28 x 38 cm).

Em vista disso, ainda que grande parte desse material gráfico tenha sido destruído em depredações realizadas por militares em 1961 e saqueado no período do golpe em abril de 1964, Rabêlo (2019) relata que antes desses acontecimentos, sua irmã conseguira guardar exemplares de todas as publicações em local seguro, o que permitiu, anos depois, a sua doação a instituições de pesquisa.

Tais circunstâncias permitem o contato com fontes primárias do jornal, além do acesso a referências sobre os elementos gráficos inerentes ao *Binômio*, o que possibilita elencar características visuais que marcaram a personalidade gráfica e o design do periódico durante a sua fase humorística. Dessa forma, nota-se que uma particularidade da identidade da publicação, especialmente nos seus primeiros anos, foi o uso de imagens (charges, fotografias, caricaturas, tirinhas e ilustrações) como meio de potencializar a transmissão de mensagens vinculadas aos seus ideais. Especialmente o uso de fotografias e charges foi explorado pelo periódico de maneira abrangente desde o início, quando tais imagens ocupavam lugar de destaque nas colunas, tanto em posições verticais quanto horizontais. Segundo Bastos (2008, p. 45), "as fotografias não apenas ilustram os textos de forma contundente – elas servem

Figura 6: à esquerda, capa do Binômio, 6 de julho de 1952.

Fonte: acervo *on-line* da biblioteca UFMG.

Figura 7: à direita, página interna do Binômio, 14 de setembro de 1952.

Fonte: acervo *on-line* da biblioteca UFMG.

AQUELE FUNCIONARIO FOI SUMARIAMENTE DEMITIDO DO CARGO QUE OCUPAVA NO GABINETE DO PREFEITO, SOMENTE PORQUE LHE CAIRA UM CILIO NO OLHO E ÊLE, NÃO CONSEGUINDO RETIRAR O CABELINHO, EXCLAMAVA A TODO INSTANTE: – «ÓTACILIO DURO!»

BINOMIO

ORGÃO QUASE INDEPENDENTE

Sombra e agua fresca

PLANTANDO BANANEIRA O GOVERNADOR DE MINAS

Material Fotográfico

Casa Lucerna

BAHIA

COMO SUBIR ESCADAS, PESANDO 145 QUILOS

JUSCELINO QUIS POR ROLHA NO BINOMIO

O JORNAL FOI FECHADO PORQUE, SENDO UMA PUBLICAÇÃO SÉRIA, SE RECUSOU A RECEBER DINHEIRO DE UM GOVERNO DE PANDEGOS E GOZADORES.

A FAMA DOS PERNAMBUCANOS

BURRICE OLIMPICA

HOTEL SUL-AMERICANO

TELEVISÃO MINEIRA

O 2.º Distrito no dia da apreensão de BINOMIO

de elementos ativos na diagramação das páginas. As imagens são pólos geradores de tensão visual e trabalham a favor do dinamismo das composições”.

> Essa capacidade de indexação da fotografia alterou de forma definitiva o relato inerente à página de notícias, posto que o novo enunciado em que a fotografia se constituiu, se por um lado se dissociava de seu referente, por outro o aproximava do público como nunca antes outro tipo de representação impressa o fizera (MORAES, 2015, p. 29).

Vale destacar que o corpo editorial do jornal era formado incialmente apenas por seus dois fundadores, os quais, além de serem jornalistas e escritores, eram também responsáveis por organizar a visualização gráfica do jornal, ainda que de forma improvisada (BOTELHO, 2000). Nessa conjuntura, as produções artísticas propriamente ditas ficavam a cargo dos chargistas, cartunistas e fotógrafos colaboradores.

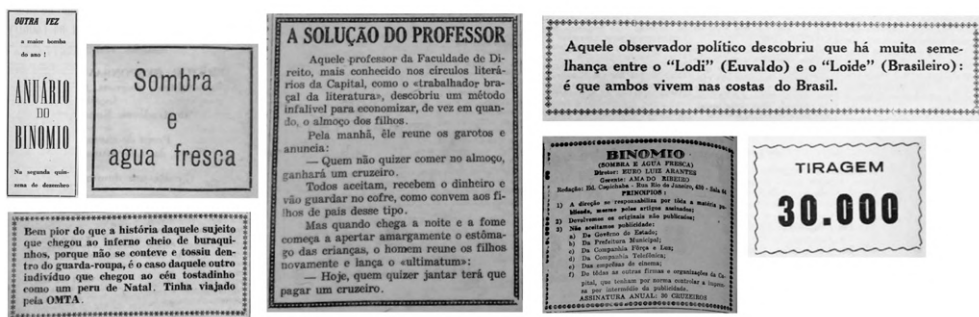
> [...] nós mesmos que diagramávamos, num jornal pequeno, você faz de tudo. Lá no Binômio nós discutíamos muito as fórmulas que iriamos adotar. O Binômio foi um trabalho coletivo, houve duas pessoas que se destacaram porque eram os proprietários do jornal, os fundadores, mas foi um trabalho coletivo, com todo mundo opinando (RABÊLO, 2019).

Botelho (2000) ressalta que as dificuldades relacionadas à diagramação do jornal eram resolvidas à medida que apareciam, e exemplifica esse fato ao contar que um problema de espaço em branco na segunda página da primeira edição do Binômio foi resolvido com um “convite” realizado aos leitores, o qual sugeria que eles utilizassem tal espaço para criação de um desenho que acompanharia a seguinte legenda “A grande invenção: microfone com saco, para aparar as batatas do Paulo Nunes Vieira e outros locutores esportivos que andam por aí”.

Deste modo, no que se refere às tiragens inicias, Rabêlo (1997) aponta que os primeiros números do jornal foram impressos numa velha máquina que reproduzia pouco mais de mil exemplares por hora. Ainda assim, mesmo nessas condições, e inserido num contexto em que questões estéticas não eram valorizadas pela imprensa, o periódico utilizou imagens

e elementos artísticos, como adornos e grafismos, desde o seu número inaugural. Rabêlo (2019) enfatiza que a qualidade e a nitidez das imagens utilizadas no *Binômio* eram pontos importantes para o projeto gráfico. “A diagramação era discutida lá entre nós. Nós acompanhávamos o que havia de mais moderno na imprensa nacional e na imprensa estrangeira; tínhamos acesso, recebíamos muitos jornais, sobretudo da imprensa francesa” (RABÊLO, 2019).

Figura 8: boxes utilizados em diferentes edições do Binômio ao longo da sua fase humorística.

Fonte: elaborado pelo autor (2019).

Todavia, algumas limitações técnicas iniciais prejudicaram sutilmente as impressões, o que pode ter ocorrido por conta de processos de impressão, nos quais, devido ao volume de tiragem e redução de custos, valorizava-se a velocidade em detrimento da qualidade dos substratos utilizados, influenciando na qualidade final das imagens (MARSHALL; MEACHEM, 2010).

Outra característica marcante na diagramação inovadora do *Binômio* foi a utilização de *boxes* em formatos quadrados ou retangulares, marcados por linhas graficamente trabalhadas que delimitavam espaços preenchidos por informações explicativas sobre o jornal (tiragem, preço, subtítulo, expediente etc.) ou por piadas, frases e “manchetinhas”, que eram as manchetes de duplo sentido comuns no periódico.

Nessa mesma linha, destaca-se também a quantidade de anúncios publicitários divulgados nas páginas do jornal. Parte deles apareciam em *boxes* delimitados, alguns ocupavam espaços sem moldura, e outros eram marcados com efeito de sangramento em relação às linhas-guia. Muitos desses anúncios utilizavam ilustrações, sobretudo de Ronaldo,[3] além de elementos gráficos distintos, como tipografias trabalhadas, adornos e ornamentos.

3. Ronaldo (Adão Pinho) foi um dos chargistas que mais colaboraram com o Binômio em seus momentos iniciais, revelando em seu trabalho uma assertividade peculiar no que tange a comunicação de denúncias com teor político. Suas criações também fizeram-se presentes em anúncios publicitários, fato que o levou a se destacar como um dos grandes nomes da publicidade mineira na época.

Figura 9: anúncios publicitários em página do número 54 do Binômio, publicado em 19 de setembro de 1954.

Fonte: Hemeroteca Histórica – Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais.

BINOMIO — Página 3

Quando visitou as ruinas do Coliseu, em Roma, na sua recente viagem á Itália, èxclamou consternado o sr. Saulo Diniz: -- "Só mesmo de perto é que a gente pode avaliar bem os efeitos da guerra".

CONTINUA FUNCIONANDO A "LOTERIA" DO GOVÊRNO:

O ESTADO VENDEU POR 5 MILHÕES O QUE VALIA TRÊS VEZES MAIS

NEGOCIATA ENVOLVENDO A BELGO MINEIRA, A ACESITA E CONHECIDOS GRUPOS DE AVENTUREIROS

«Legitimação» ilegítima de quase 2 mil alqueires de terras devolutas — As medições foram feitas por engenheiros da própria companhia interessada — Completado o processo em 45 dias, quando normalmente gasta três, quatro e até cinco anos

Mais uma negociata (no valor de 16 milhões de cruzeiros) vem assinalar o govêrno do sr. Juscelino Kubitschek, premiando agora uma empresa ligada ao Banco do Brasil e conhecidos grupos de aventureiros em mais de 10 milhões. O escândalo ocorreu no já célebre Departamento de Terras e Matas da Secretaria da Agricultura, matriz de tantas e tão famosas trapaças nesta e em outras administrações. A empresa beneficiada é a Cia. Aços Especiais de Itabira (Acesita) que, por estranhas e até agora não definidas injunções, adquiriu do Estado quase dois mil alqueires de terras devolutas, por um preço três vezes inferior ao seu valor real. E o mais grave em tudo isso é que o processo correspondente marcou-se por uma série de enormes irregularidades, que por si só bastarão para anular a transação imoral.

A história de mais êste escândalo do govêrno do sr. Juscelino vai inteiramente contada na presente reportagem.

AS TERRAS

As terras (96.130.750 m2) tinham sido dadas em concessão à Belgo Mineira, para a extração de madeira e produção de carvão. Elas se compõem de três lotes, sendo o primeiro no distrito de Entre Folhas, em Caratinga, à margem esquerda do Rio Doce; o segundo também em Entre Folhas, mas na margem direita do Rio Doce; e o terceiro no Distrito de Santana do Paraiso, município de Mesquita, à esquerda do Ribeirão de Ipanema.

Pelo contrato feito com a Belgo, a Companhia ficava obrigada a devolver ao Estado as terras, tão logo completasse o trabalho de extração das madeiras. Este contrato, em si, já encerrava uma imoralidade gritante, pois praticamente dava a empresa Siderúrgica o arbítrio de fixar a data de seu término.

Sem que ninguém esperasse, muito menos os departamentos especialisados do Estado, a Acesita entrou com o processo de legitimação das terras, no começo deste ano. Efetuou o depósito das apólices do chamado «Binômio Energia e Transportes», como manda a lei, a fim de obter prioridade para a medição. Já em julho, o «Minas

(Conclui na pág. 5)

Enquanto o sr. Celso Azevedo tinha sido indicado pela UDN, PR, PDC, PTN e PRP, e o sr. Amintas de Barros só contava com o apôio do PTB, o candidato «trabalhista» vivia explicando para todo o mundo, fazendo referência ao número de legendas do adversário: Êsse negócio de muito partido, de PTX, PTO, XPTO, etc., não resolve nada. Eu estou muito satisfeito em ser um condidato de poucas letras.

Os reclames eram voltados para os mais diferentes públicos e apresentavam possibilidades em lojas de sapato, estações de rádio, organizações imobiliárias, camisarias, escritórios de advocacia, alfaiatarias, venda de automóveis, relojoarias, material de limpeza, fogos de artificio, tabacarias, bares e até bazares organizados por igrejas.

Seguindo a linha do tempo, nos últimos momentos da primeira fase, a diagramação do jornal sofreu mudanças, principalmente após adotar uma postura menos debochada, rumo à utilização de maior quantidade de texto. Nesse estágio, surgiram traços mais sérios, voltados para a credibilidade do teor ideológico abordado nas reportagens. As manchetinhas tornaram-se mais raras e as piadas e imagens irreverentes passaram a ocupar espaços menores, dando lugar a notícias

contundentes, mais comprometidas com as denúncias político-sociais (BOTELHO, 2000).

ANÁLISE GRÁFICA

Com o objetivo de atingir um conhecimento mais assertivo acerca do projeto editorial do jornal *Binômio* durante a sua primeira fase, realizou-se análise gráfica pautada em referencial teórico específico sobre elementos e estratégias compositivas do design gráfico e editorial. Dessa forma, tais características são ilustradas por meio de páginas específicas do periódico, com vistas a traduzir aspectos da identidade gráfica adotada pelo jornal, verificando sua articulação com valores do campo jornalístico desse período.

Desse modo, no tocante ao tratamento tipográfico aplicado às edições entre 1952 e 1956, este demonstrou ter um caráter particularmente complexo. Antes de estabelecer o uso de elementos de maneira mais padronizada, o jornal realizou diversas experimentações quanto à aplicação de tipos e à organização da mancha textual.

Figura 10: relação dos títulos impressos no Binômio nos números 01, 04, 10, 11 e 12.

Fonte: elaborado pelo autor (2019).

Só no seu primeiro ano de existência, o *Binômio* utilizou pelo menos cinco tipos diferentes no título principal, apresentados na Figura 10 em ordem cronológica de uso. Vale

destacar que apesar da variedade de estilos tipográficos, todas as fontes apresentam aspectos relacionados aos tipos *display*, majoritariamente utilizados para títulos ou destaques exibidos em tamanhos maiores que 18 pt.

Assim, quase todos os tipos mostrados não têm serifa, o que evidencia formas humanistas e por vezes geométricas, como no caso da fonte utilizada na edição de número 10, identificada como pertencente à família tipográfica Franklin Gothic, e enfatizada pela aplicação de estilo *heavy*. Entre as fontes apresentadas na figura, a única serifada corresponde ao título impresso no número 12. Nesse caso específico, a serifa quadrada (*square serif*) remete aos tipos mais pesados, voltados para a impressão comercial.

Seguindo a análise, observa-se que a fonte utilizada no título da edição de número 4 pertence à família Capitol, a qual foi idealizada pela fundidora de tipos Schriftguss AG em 1931. A fonte em questão destaca-se pelo estilo *Art Déco*, que, segundo Hurlburt (2002), caracteriza-se por ser um período marcado por extravagantes cenários cinematográficos, tipos de letras cheios de filigranas que remetem aos pôsteres de filmes, além da objeção à simplicidade de apresentação.

Por outro lado, no caso do título impresso no número 11, a fonte PF Mellon aparece em estilo *bold* e, ainda que essa família tipográfica se caracterize por um alfabeto expressionista, de formas estreitas e estendidas verticalmente, ela aparece no título de forma expandida, com espaços consideráveis entre as letras.

Vale ressaltar que todas as letras presentes nos títulos estão dispostas em caixa-alta, e, no que diz respeito particularmente ao seu primeiro número, nota-se que o título do Binômio é constituído a partir da relação entre figura e fundo, representados por tipografia e ornamento gráfico.

Figura 11: título que se tornou padrão durante a fase humorística do periódico.

Fonte: Hemeroteca Histórica – Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais.

A partir do seu número 24, publicado em abril de 1953, o periódico passou a utilizar em seu título a fonte Mementor – em estilo *bold* –, a qual tornou-se padrão durante a fase humorística. Também em caixa-alta e relacionada aos tipos *display*,

a tipografia escolhida para a marca caracteriza-se por uma personalidade rígida, com uso de serifa quadrada e *tracking* afastado, especialmente perceptível em relação aos espaços entre as letras "o" e as demais.

Figura 12: títulos de seções do Binômio na sua fase humorística.

Fonte: elaborado pelo autor (2019).

BINÔMIO

"CABELLO NO CENTRO DAS DONAS DE CASA"

(Diário de Minas, 22-7-52 - 5a pag. do 1.o caderno)

O "BROTO" E A "BRUTA"

As duas grandes sensações da cidade

O «BROTO» A «BRUTA»

O «BROTO» COMO A «BRUTA» PODEM SER ENCONTRADOS NA AVENIDA.

A «Bruta Liquidação» da A NACIONAL, Avenida com São Paulo.

Assinaturas de BINÔMIO

Por apenas 30 cruzeiros de nossa desvalorizadíssima moeda, você poderá receber o BINÔMIO em sua casa durante um ano inteirinho.

Mande-nos essa importância, acompanhada de seu nome e endereço e nós lhe enviaremos todos os números do jornal, inclusive os que forem apreendidos pela polícia.

Atenção para o nosso novo endereço: Ed. Capichaba — Rua Rio de Janeiro, 430 — Sala 64.

A VISTA OU A CRÉDITO

VISTA-SE BEM COM J. RODRIGUES & LAÉRCIO

ALFAIATES

R. TUPINAMBÁS 532

FONE: 2-0240

JOSE' T. TOLENTINO

RUA RIO DE JANEIRO, 18 — BELO HORIZONTE

O Brigadeiro já virou corôa

A OBRA

(Diário de Minas 2-7-52 — 1a. pág. do 2.º caderno).

LINGUAGEM "JORNALISTICA"

Trecho de uma nota divulgada na primeira página de «Tribuna de Minas», no dia 7|11|952:

«Ouvem-se, então, dentro da Federação, frases como esta: — O Tatá foi hoje chamado de vira-bosta num jornal. Cabe te pedir o voto de praxe...»

TEM GENTE

(«Tribuna de Minas», 26-7-52)

Parece Senhora

(«Tribuna de Minas», 24-10-52).

BOAS IDÉIAS

RONALDO

ED. CAPIXABA - SALA 64

Radio Publicidade RADAR

O veiculo mais eficiente da sua propaganda

CO. MI. TE. CO., S. A.

A MAIOR ORGANIZAÇÃO IMOBILIÁRIA NO EST. DE MINAS

CASAS - LOTES E CHACARAS

RUA CURITIBA, 607

Figura 13: variação tipográfica em edição de 1952.

Fonte: Hemeroteca Histórica – Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais.

No decorrer do estudo, notou-se que as experimentações tipográficas no *Binômio* ultrapassaram as questões relacionadas ao título principal, abrangendo também usos em páginas

internas, nas quais as seções distinguiam-se hierarquicamente, entre outros aspectos, pelo uso de tipos variados. Nesse cenário, a Figura 12 apresenta alguns exemplos desses usos, no qual a primeira frase exibida é composta pela Eden em estilo *light*, a segunda em Bodoni Campanile, e o terceiro destaque em Karnak, sendo condensada em estilo negrito e itálico.

> As variações tipográficas em uma mesma página teriam por função indicar o valor editorial de cada elemento nela apresentado, mapeando-os de modo a facilitar a identificação por parte do leitor, assim como favorecer a própria leitura. Em outras palavras, fazer a intermediação entre o leitor e o conteúdo veiculado nas páginas (MORAES, 2015, p. 34).

Em relação à mancha de texto, o periódico não apresentou unidade padrão durante a sua primeira fase. Observou-se o uso de tipografias diferentes e alguns casos de formatação que fugiam à regra do texto justificado como, por exemplo, algumas seções alinhadas à esquerda das colunas. Assim, pode-se afirmar que a maior parte do conteúdo textual era impresso em fonte clássica, mas, por conta das manchas de digitalização, é difícil apontar com precisão a família tipográfica utilizada (Figura 14).

Figura 14: mancha tipográfica em edição de 1954.

Fonte: Hemeroteca Histórica – Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais.

nasceu numa pequenina cidade, de uma distante provincia da Baixa Arábia. Para provar isso, reuniram um papelorio imprestável, no qual figuram até falencias de firmas das quais o nosso diretor teria participado.

SUPREMA CHANTAGEM

Quanto à questão da nacionalidade, nós provaremos definitivamente, em juizo, que o nosso querido chefe é inteiramente brasileiro, muito mais brasileiro do que o sr. Chatô, por exemplo. E é brasileiro por dois motivos: primeiro, porque nasceu aqui; e, segundo, porque escolheu esta terra para sua pátria.

Quanto à questão da falência,

(Conclui na 2.ª pag.)

Vale ressaltar que o periódico também utilizou a fonte Mementor, a mesma adotada como padrão no seu título, em textos corridos, agora com estilo regular. Pouco convencional em manchas tipográficas, a fonte é marcada pela comunicação direta e boa legibilidade. Observou-se também que alguns textos em itálico fizeram parte do tratamento gráfico, sobretudo em seções como Place Pigalle e aquelas voltadas para poemas humorísticos, fato que reforça o dinamismo composicional do projeto.

O professor Avelar, intendente de Itutinga, poeta "chapa branca" e um dos homens mais feios da paróquia, costuma narrar aos amigos um episódio que ocorreu com êle, logo após a posse do sr. Juscelino Kubitschek, no govêrno de Minas.

Durante a visita de Garcez a Belo Horizonte, o carro de praça no. 123 ficou á disposição dos representantes da imprensa paulista, por conta do governo de Minas. E desde aquela data o proprietario do dito veículo é visto diariamente no Palacio da Liberdade, tentando receber os mil e novecentos cruzeiros correspondentes às 38 horas de serviço. No próximo dia 15 êle comemorará o primeiro mês de visitas diarias áquela casa.

Figura 15: à esquerda, uso da fonte Mementor em texto corrido.

Fonte: Hemeroteca Histórica – Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais.

Figura 16: à direita, uso do itálico em mancha de texto.

Fonte: Hemeroteca Histórica – Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais.

Prosseguindo a análise, no que diz respeito ao sistema de diagramação do *Binômio*, este se diferencia pela organização e disposição do conteúdo, que de maneira dinâmica propiciam destaque às imagens. A grade definida por cinco colunas é aparente em situações pontuais, pois, na maioria das vezes, elementos gráficos como imagens ou boxes ultrapassam as linhas-guia. Dessa forma, o *grid* do jornal, por mais que tenha uma estrutura lógica, simetricamente perceptível e marcada pelo uso de fios entre as colunas, seguiu uma linha ativa, concernente ao estilo independente do periódico.

Tal dinamismo é otimizado pela variação entre horizontalidade e verticalidade, proporcionada, por sua vez, pelo uso de elementos de diferentes dimensões, como se pode perceber ao comparar as capas das edições de número 10 (Figura 17) e 24 (Figura 18).

No dia do incendio no Palacio da Liberdade, os bombeiros encarregados de apagar o fogo tomaram inicialmente duas providencias: afastaram para bem longe o sr. José Morais, a fim de evitar uma explosão, e trouxeram para bem perto o sr. Pedro Pereira Filho, para refrescar o ambiente.

BINOMIO

(SOMBRA E AGUA FRESCA)
ORGÃO QUASE INDEPENDENTE

PREÇO Cr$1,00

ANO I • BELO HORIZONTE, 28 DE SETEMBRO DE 1952 • NUM. 10

Garcez tambem é um grande comedor

RAMOS DE CARVALHO PARA A SECRETARIA DA AGRICULTURA

Estranha atitude do sr. Juscelino Kubitschek, atendendo a uma sugestão do sr. Pedro Pereira Filho

Com três dias de Belo Horizonte, botou Juscelino no bolso

Parecia mais um pernambucano faminto, que um paulista de quatrocentos anos — Gostou muito das atitudes do sr. Pedro Pereira Filho e das camas do Palácio das Mangabeiras — Pretende volta a Belo Horizonte para conhecer os frutos de sua primeira viagem.

DE UM CADERNO DE NOTAS DO DR. GARCEZ

BELO HORIZONTE CRESCE

Aquele antigo professor de geografia definiu para os seus alunos o Palacio da Liberdade, no atual governo. — "E' um pedaço de terra, cercado de paus dágua por todos os lados."

PREÇO 1 CRUZEIRO

BINOMIO

SOMBRA E AGUA FRESCA
(ORGÃO QUASE INDEPENDENTE)

TIRAGEM 30.000

ANO 2 BELO HORIZONTE, 26 de Abril de 1953 Nº 24

Tudo vai bem

(Versão moderna de uma história antiga)

JUSCELINO ESTEVE EM BELO HORIZONTE

E PRETENDE VOLTAR DENTRO EM BREVE

Figura 17: à esquerda, Capa da edição número 10, 1952.

Fonte: Hemeroteca Histórica – Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais.

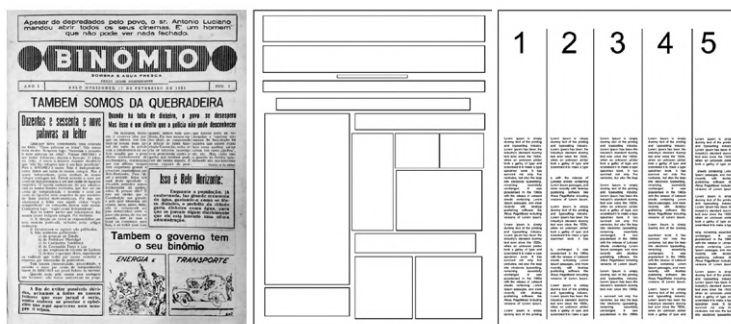
Figura 18: à direita, capa da edição número 24, 1953.

Fonte: Hemeroteca Histórica – Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais.

Nesse sentido, o posicionamento dos textos e imagens no *grid* não segue julgamentos arbitrários, fato que reflete o caráter experimental e ousado adotado na linguagem do jornal. Durante o estudo dos documentos originais, percebeu-se que a mancha gráfica era organizada de acordo com o estilo do conteúdo que apresentava, às vezes inserida em *boxes* que ocupavam mais de uma coluna, e outras vezes com aparência quase formal, justificada e concebida nos espaços demarcados no *grid*.

> Embora uma grade seja necessária para dar coesão ao design editorial, você pode usar imagens fora, ou através, da estrutura da grade, como também dentro das colunas. A não ser que você queira que seu design pareça muito estruturado e formal, é melhor usar a grade como um guia, não como uma camisa-de-força (MARSHALL; MEACHEM, 2010, p. 48).

Figura 19: estudo acerca da diagramação a partir da capa da primeira edição, 1952.

Fonte: elaborado pelo autor (2019).

A capa da primeira edição do *Binômio* (Figura 19) é um exemplo de como os elementos eram posicionados de formas variadas e em diferentes escalas na estrutura do sistema de grade. O uso de variações quanto a esses aspectos, combinado com a organização planejada e inteligente das áreas vazias, favorece o estabelecimento de ritmo ativo.

Nesse contexto, o ritmo percebido nas páginas do Binômio é realçado pelo caráter democrático das suas composições. As inúmeras unidades idênticas que integram a grade fornecem a estrutura para que o preenchimento do diagrama, tanto por imagens quanto por elementos tipográficos, seja realizado de forma harmoniosa, contribuindo para o destaque do conteúdo.

Na capa da edição 54 (Figura 20), percebe-se mais claramente a estrutura da grade organizada em cinco colunas; ainda assim, são utilizadas variações tipográficas nos títulos e destaques que quebram a rigidez do sistema. Observa-se que o espaço central ocupado pela charge provoca o contraste em relação à mancha de texto, estabelecendo equilíbrio no tratamento gráfico.

Quando chegou à porta do salão de baile na cidade do interior e ouviu dizer que o traje para a festa era a caráter, o sr. Juscelino Kubitschek comentou rápido para o amigo mais próximo: — "Então eu não posso entrar, porque isso eu não tenho."

PREÇO 1 CRUZEIRO

BINOMIO

TIRAGEM 50.000

"O POVO VÃO ME ELEGER PARA SENADOR DA REPÚBLICA"

OS "HOMEM" DE CULTURA SÃO SEMPRE ... PELOS SEUS "CONCIDADÕES"

RECORDE DE TIRAGEM NA IMPRENSA MINEIRA

CENA DE RUA

Figura 20: reconstrução da grade a partir de capa da edição 54, 1954.

Fonte: elaborado pelo autor (2019).

Ele era o tipo do agente de seguros eficiente. Fez uma viagem do Brasil a Nova York só para segurar as pernas de Marilyn Monroe

... meninos acabaram com o baile

O APRENDIZ DE LOCUTOR

DRUMMOND ALFAIATE

Vendas pelo Crediário

MANCHESTER

VAI ACABAR!

FOGOS TUPAN

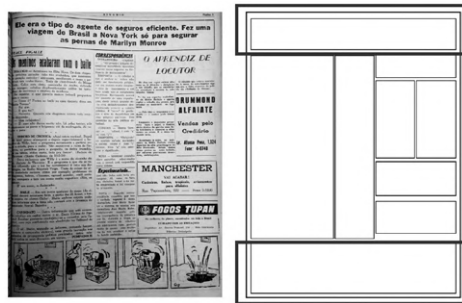



Figura 21: estudo de equilíbrio em página interna do número 48.

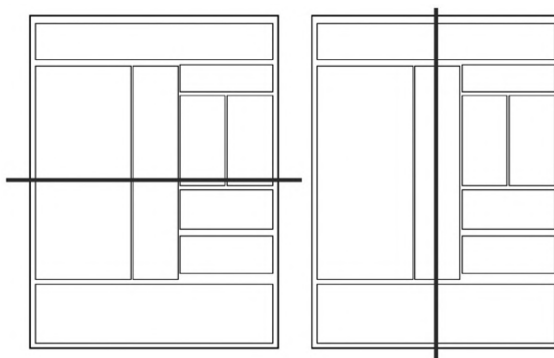
Fonte: elaborado pelo autor (2019).

Ao investigar especificamente a percepção do equilíbrio na diagramação adotada pelo *Binômio* na sua fase inicial, é possível dizer que os responsáveis pela sua ordenação estavam especialmente atentos a essa questão. As imagens e manchas de texto presentes no corpo do jornal eram proporcionalmente bem distribuídas ao longo das páginas, raras foram as exceções, como casos de reportagens e denúncias mais sérias, em que utilizavam-se imagens em grande escala ou maior quantidade de texto, a depender da ênfase jornalística desejada. Nesse sentido, Lupton e Phillips (2008, p. 29) apontam que "as relações entre elementos em uma página nos lembram as relações físicas. O equilíbrio visual acontece quando o peso de uma ou mais coisas está distribuído igualmente ou proporcionalmente no espaço".

Nessa perspectiva, a composição da terceira página da edição número 48 (Figura 21), publicada em 1954, evidencia a relação harmoniosa entre os diversos componentes gráficos usados recorrentemente no projeto editorial, tais como manchetes, boxes, textos e tirinhas. Essa harmonia, por sua vez, acontece por conta da valorização dos espaços em branco, ação que otimiza as relações entre os demais elementos. A proximidade percebida entre as colunas de texto na parte esquerda da página é suavizada pelas relações entre cheios e vazios, enfatizada à direita da composição. Nota-se que a forma retangular do box na parte superior do layout relaciona-se com o formato da tirinha na base inferior, estabelecendo uma espécie de moldura para o conteúdo apresentado no centro da página.

No que se refere à simetria, ao aplicar eixos horizontais e verticais na mesma página analisada anteriormente, percebe-se que não ocorrem grandes alterações quanto à quantidade ou peso do conteúdo, possibilitando visualizações equilibradas em relação aos elementos constitutivos dispostos tanto horizontalmente, quanto verticalmente (Figura 22).

Figura 22: estudo de simetria em página interna do número 48.

Fonte: elaborado pelo autor (2019).

Vale ressaltar que o estabelecimento de um equilíbrio dinâmico é possibilitado pelo emprego de elementos visuais com características particulares quanto a textura, tamanho e forma. Esses aspectos também influenciam no ritmo percebido nas composições gráficas do periódico, que, mesmo adotando a estrutura de grade composta por cinco colunas em todas as edições da fase inicial – ainda que não explicitamente definido em alguns números –, é movimentado pelo acréscimo de tipografias variadas e pelo uso de imagens em diferentes escalas.

O sr. Pedro Pereira Filho está projetando para o fim do ano uma das festas mais emocionantes do govêrno mineiro: um encontro das taradinhas do Rio com os tarados de São Paulo, no Palacio das Mangabeiras

PREÇO 1 CRUZEIRO

BINOMIO

TIRAGEM 30.000

CHEGA AO FIM A GRANDE CHANTAGEM

O diretor de "Binômio" nunca foi estrangeiro

As comendas da "Ordem de Malta"

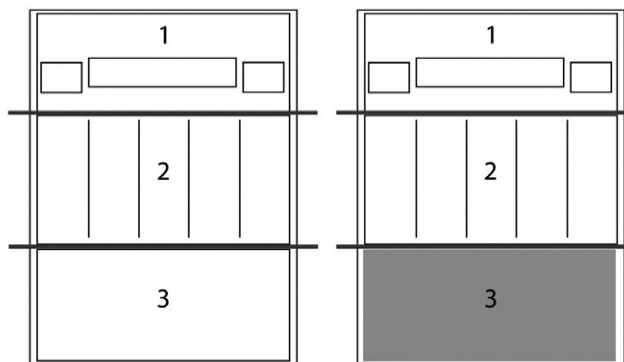
OS CAVALEIROS DE MALTA

Já a capa do Binômio de número 30 (Figura 23), publicada em 1953, apresenta outra situação comum no tratamento gráfico dado às páginas do jornal, em que se estabeleciam áreas de dimensões semelhantes para a organização de conteúdo de diferentes linguagens (*visual* e *verbal*). O caso em questão revela o equilíbrio através da divisão do *layout* em três partes visualmente perceptíveis, as quais são preenchidas pela (1) manchete e cabeçalho, (2) mancha tipográfica e (3) charge, evidenciando também o grau de importância análogo concedido ao texto e à imagem.

Figura 23: estudo de equilíbrio da capa do número 30.

Fonte: elaborado pelo autor (2019).

Por fim, no que diz respeito ao uso da cor, essa técnica foi adotada pelo Binômio nos últimos anos da sua fase humorística e marcou a história da imprensa mineira. A primeira edição do jornal a usar esse elemento, ainda que de forma bastante sutil, foi o número 58, publicado em janeiro de 1955.

Edição especial

BINOMIO

PREÇO 5 CRUZEIROS

FIM DE FESTA

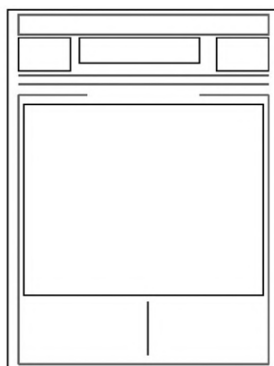



Figura 24: estudo de uso da cor vermelha na capa do Binômio publicada em 1955.

Fonte: elaborado pelo autor (2019).

A Figura 24 apresenta a capa dessa publicação, na qual a cor vermelha foi aplicada em linhas que delimitavam os

elementos gráficos de forma a destacá-los na composição. Observa-se que os locais de aplicação da cor são enfatizados na imagem pelas linhas tracejadas (Fig. 24). De acordo com Lupton e Phillips (2008), a cor serve para diferenciar, conectar, ressaltar ou esconder. Dessa forma, no caso aqui apresentado, a cor intensa e estimulante foi adotada tanto para realçar a grande fotografia impressa no centro da página como para chamar a atenção em relação a manchete que aparece em um box na parte superior.

Para além da questão estética, depreende-se que o vermelho, comumente relacionado aos movimentos sociopolíticos de esquerda, tenha sido utilizado como forma de evidenciar o posicionamento político do jornal. O uso da cor na sua página inicial também indica a intenção do jornal em divulgar essas inovações técnicas, de forma a consolidar o seu cuidado estético no arranjo dos elementos.

O uso da cor não era uma técnica comum na imprensa mineira da época, sendo o *Binômio* o primeiro periódico, a inserir esse elemento em seu projeto gráfico. No entanto, o uso pioneiro na situação aqui apresentada não fez com que isso virasse regra nas publicações seguintes, uma vez que a aplicação dessa técnica só se consumou após uma situação que marcou a história do jornal, em meados de 1956 e 1957. Sobre esse evento, Rabêlo (2019) conta que:

> O jornal foi introdutor do uso de cor aqui na imprensa de Minas, o que foi viabilizado por uma situação favorável, pois foi quando nós tivemos que imprimi-lo no Rio de Janeiro, quando o governo de Bias Fortes pressionou as gráficas de Belo Horizonte a não mais imprimirem o Binômio. A imprensa do Rio era muito mais moderna do que a daqui, e lá nós pudemos então usar a cor. A partir daí, esse elemento passou a integrar a imagem do jornal (RABÊLO, 2019).

CONCLUSÃO

A trajetória do *Binômio* como veículo de comunicação independente, que nunca se calou diante das injustiças sociais, influenciou periódicos da imprensa alternativa brasileira entre as décadas de 1960 e 1980. Aspectos particulares da sua identidade profundamente crítica e humorística ajudam a explicar esse feito. O posicionamento firme de oposição ao governo, a ousadia, o sarcasmo, os elementos artísticos e o seu tratamento

gráfico são apenas alguns desses pontos. A história do jornal como veículo de comunicação ideológico que conseguiu criar relações efetivas com os seus leitores ao longo de doze anos de existência o consolidou como referência no campo do jornalismo brasileiro sociopoliticamente responsável.

Entre os elementos imprescindíveis para a transmissão das suas mensagens e denúncias, estavam as imagens e estratégias compositivas percebidas na diagramação. Estas eram bastante valorizadas no *Binômio*, de forma que ocupavam lugar de destaque no projeto editorial, tendo sido evidenciadas por variações quanto a dimensão, eixo, tratamento tipográfico, textura e estilo.

Depreende-se, portanto, que o caráter político-humorista das charges, fotografias, ilustrações e demais aspectos visuais relacionou-se muito bem com os ideais defendidos nas notícias e textos do *Binômio*. Dessa forma, a valorização dada tanto à relação entre palavra e imagem quanto às particularidades de cada linguagem (verbal e visual) é entendida como outro aspecto singular e pioneiro da identidade do periódico.

O caráter democrático, tão enfatizado nas abordagens jornalísticas, também causou reflexos nas composições e organização dos elementos visuais com ritmo ativo, o que permitia uma fluidez significativa na leitura e, distinguia-se da rigidez editorial comum aos projetos gráficos de outros jornais da época.

As informações levantadas acerca do desenvolvimento da sua identidade estética no decorrer da primeira fase, combinadas com a análise dos elementos técnico-formais e visuais utilizados em suas composições, permitem afirmar que o periódico foi pioneiro no uso de técnicas e recursos gráficos que marcaram a história da imprensa mineira. Além disso, é possível dizer que as experimentações imagéticas aplicadas pelo *Binômio* durante esse período são capazes de transmitir traços cruciais do caráter e postura adotados pelo jornal. Nessa lógica, sob a ótica do design, percebe-se no *Binômio* uma fonte importante de contribuição para a memória gráfica brasileira.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Daniel Trench. ***Tentativa e acerto, a reforma gráfica do Jornal do Brasil e a construção do SDJB.*** 2008. 123 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de

Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2008.

BOTELHO, Nicolina Maria Abrantes. ***Sociedade, linguagem e jornalismo:*** o humor do "Binômio" nos anos 50 e 60. 2000. 138 f. Tese (Doutorado em Extensão Rural) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2000.

CASTRO, Amílcar de. A notícia e o diagrama: entrevista inédita com Amilcar de Castro. [Entrevista cedida a] Eustáquio Augusto dos Santos em 1977 para o Centro de Pesquisa e Memória do Jornalismo Brasileiro da Associação Brasileira de Imprensa. ***Revista Novos Estudos – CEBRAP***, São Paulo, n. 78, p. 131-143, jul. 2007.

GRUSZYNSKI, Ana; DAMASCENO, Patricia Lopes. Design de jornais – processos, rotinas e produto: um estudo do segundo caderno, suplemento cultural de Zero Hora. ***Brazilian Journalism Research***, [s. l.], v. 10, n. 1, 2014, p. 108-127.

HURLBURT, Allen. ***Layout:*** o design da página impressa. São Paulo: Nobel, 2002.

KANE, John. ***Manual dos tipos***. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

KLAFKE, Raquel; BRAGA, Marcos da Costa. Mulherio: estudo de caso de publicação da imprensa feminista brasileira nos anos 1980. ***Projetica***, Londrina, v. 9, n. 2, 2018, p. 237-254.

KUCINSKI, Bernardo. ***Jornalistas e revolucionários:*** nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. ***Novos fundamentos do design***. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MAGALHÃES, Priscila Gonçalves; MUSSE, Christina Ferraz. O "Sete": humor como forma de resistência – Análise de um jornal alternativo da cidade de Juiz de Fora. *In*: XXXIX Congresso brasileiro de ciências da comunicação. ***Anais*** [...]. 2016, São Paulo. Intercom, 2016.

MARSHALL, Lindsey; MEACHEM, Lester. ***Como usar imagens***. São Paulo: Rosari, 2010.

MORAES, Ary. ***Design de notícias:*** a acessibilidade do cotidiano. São Paulo: Blucher, 2015.

NONATO, Alexandre Ferreira; SILVEIRA, Mauro César. A trajetória do Binômio, um jornal "quase independente". ***Interin***, Curitiba, v. 11, n. 1, p. 1-13, 2011.

RABÊLO, José Maria. ***Sobre o jornal Binômio***. [Entrevista cedida a] André Matias Carneiro. Belo Horizonte, 01 jul. 2019, com duração de 1:03"16, 2019.

RABÊLO, José Maria. ***Binômio edição histórica:*** o jornal que virou Minas de cabeça para baixo. Belo Horizonte: Armazém das Ideias, Barlavento, 1997.

O design gráfico das capas da revista *Bello Horizonte* dos anos 1933 a 1936

13

Yasmine Ávila Catarinozzi da Costa

INTRODUÇÃO

Durante o século XX, com o crescimento da indústria gráfica no Brasil, as revistas ilustradas tornaram-se um dos principais veículos de comunicação cultural, promovendo um novo campo de atividade e possibilidades para os designers. Propostas que exploravam novas relações entre texto e imagem tornaram-se mais comuns, consequentemente, foram inúmeras as revistas ilustradas que surgiram na época (SOBRAL, 2005, p. 124).

Este capítulo apresenta a análise de quatorze capas ilustradas da revista *Bello Horizonte*, com foco em seus aspectos gráficos e em sua contribuição para a identidade gráfica da revista. O estudo foi desenvolvido a partir de um recorte na produção da década de 1930, entre os anos 1933 e 1936. As capas selecionadas são significativas por exemplificar a variedade de estilos e soluções gráficas da época.

O objetivo geral deste estudo é compreender como os artistas gráficos expressavam a identidade editorial da revista e estabelecer relações entre a linguagem gráfica das capas e as tendências de modernidade da época, especialmente o estilo *art déco*. Os objetivos específicos são: (i) evidenciar as contribuições dos artistas mineiros para o desenvolvimento do design gráfico brasileiro; (ii) verificar a importância dos fundamentos do design da informação no desenvolvimento de projetos gráficos.

Segundo Farias e Braga (2018), a partir da análise da linguagem gráfica e visual, é possível revelar vários aspectos, como os meios e técnicas de produção gráfica, da tipografia, do projeto editorial, dos espaços, do tempo e dos padrões de

costumes da sociedade. Sendo assim, a identificação de personagens, publicações, técnicas e tecnologias presentes em um dos estados mais importantes do país contribui significativamente para uma melhor compreensão de nosso legado cultural e colabora para preencher lacunas na história do design gráfico brasileiro. Além disso, serve como referência para o estudo da memória gráfica na academia e o aprimoramento e atualização da sua relevância para a sociedade.

O estudo iniciou-se com a pesquisa documental e coleta de dados a partir das capas originais da revista no acervo físico do Arquivo Público Mineiro (APM) e no acervo on-line do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte[1] (APCBH). Foram selecionadas 14 capas dos anos de 1933 a 1936. Para o critério de seleção, foram consideradas as semelhanças dos elementos visuais das capas com os aspectos do estilo *art déco*. Na sequência, desenvolveu-se uma pesquisa bibliográfica, a fim de delinear o perfil da publicação ao longo dos anos e o contexto histórico da cidade e da área em que a revista esteve inserida. Para isso, foram consultados diversos artigos científicos e livros do campo do design gráfico.

1. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/arquivo-publico/acervo/revistas. Acesso em: 20 de out. 2019.

A terceira etapa partiu da investigação da estrutura visual e diagramação da revista por meio da análise gráfica, que consiste em analisar criticamente projetos de programação visual, levando em consideração a organização dos elementos visuais e seus possíveis significados culturais. De acordo com Villas-Boas (2009, p. 8), "ao procedermos uma análise gráfica, estamos dando aula de projeto", para tal, o escopo abrange desde os princípios projetuais e dispositivos de composição, como o formato e mancha gráfica, até especificações tipográficas, massas de cores, componentes textuais, não textuais e mistos. De modo a complementar a pesquisa, os aspectos formais das imagens foram analisados a partir de seus níveis sintáticos (GOMES FILHO, 2000) e semânticos (GOLDSMITH, 1980).

Para o estudo das tipografias e logotipos, optou-se por utilizar como referência o sistema de classificação tipográfica cruzada da pesquisa de Catherine Dixon[2] (FARIAS; SILVA, 2005), em conjunto com a classificação tipográfica para padrões do estilo *art déco* desenvolvida por D'Elboux (FARIAS; BRAGA, 2018) e com a pesquisa sobre tipos fantasia de Lugoboni (2014). A partir do cruzamento das três pesquisas citadas, foi possível identificar os aspectos formais dos logotipos.

2. Designer, escritora e professora sênior na Universidade das Artes de Londres, onde ensina tipografia no programa Design de Comunicação Gráfica e é co-curadora do *Central Lettering Record*.

A BREVE TRAJETÓRIA DA REVISTA *BELLO HORIZONTE* (1933-1936)

A produção de revistas no Brasil surgiu durante o século XIX, mas foi somente a partir do século XX, diante de um acelerado desenvolvimento de novas tecnologias e meios de comunicação, que diversos periódicos começaram a circular. Tendo o mesmo nome que outras publicações antigas, *Bello Horizonte* é a única em forma de revista. Por isso, refletia os moldes de outras publicações ilustradas brasileiras, como *O Malho* (1902), *Fon Fon!* (1907), *Careta* (1908), *Para Todos* (1918) e a publicação paulista *A Cigarra* (1914), as quais contaram com a colaboração de J. Carlos[3] (1884-1950), um dos maiores ilustradores e chargistas brasileiros do século XX (SOBRAL, 2005). Entre os periódicos mineiros de destaque estão *A Revista*[4] (1925), dirigida por Carlos Drummond de Andrade e Martins de Almeida, e a *Leite Criôlo*[5] (1929), dirigida por João Dornas Filho, Aquiles Vivacqua e Guilhermino César.

O primeiro número da revista *Bello Horizonte* foi publicado em 19 de agosto de 1933, encerrando suas atividades em 1947. Foi uma publicação semanal e em seguida mensal que circulou em Belo Horizonte e nas cidades mineiras de maior expressão socioeconômica da época. O formato variou de 28cm x 18,5cm, nas primeiras edições, e 24cm x 16cm (LINHARES, 1995). Foi impressa por diferentes oficinas, como a Gráfica Queiroz Breyner Ltda, responsável pela impressão de outros periódicos mineiros, visto que era a única que possuía o maquinário adequado (MARTINI, 2017). Segundo Hollis (2001), até a década de 1960, a forma mais comum de impressão era a tipografia, isto é, impressões feitas por meio de matrizes de relevo, com tipos ou fotos gravadas em chapas metálicas. Já as ilustrações das capas eram impressas em litogravura, permitindo aos artistas utilizar cores e desenhar suas próprias letras.

De acordo com a carta de intenção veiculada em seu primeiro exemplar, a revista nasceu com o propósito de ser uma publicação à altura do progresso, da cultura e da civilização, sendo assim, servia como guia para o consumo e comportamento da classe média. Em cada edição, era reservada uma página com o nome da revista acompanhado de um cabeçalho escrito “revista semanal, literária e noticiosa”. Foi fundada e dirigida por quase toda sua existência pelo jornalista Augusto Siqueira,[6] passando por outros diversos colaboradores. O preço baixo, aliado ao conteúdo moderno, atraiu um grande

3.
Conhecido como J. Carlos, nasceu e viveu no Rio de Janeiro. Foi um importante caricaturista, chargista, ilustrador, publicitário e humorista. Com seu traço baseado no estilo *art déco*, criou edifícios, paisagens e personagens, que ilustraram as principais revistas nacionais na primeira metade do século XX (SOBRAL, 2005).

4.
Primeira revista modernista de Minas Gerais. A publicação teve apenas três números lançados em 1925 e 1926, na cidade de Belo Horizonte. Seus colaboradores foram poetas e artistas de diferentes estados do Brasil.

5.
Periódico literário mineiro, caracterizado pelo supernacionalismo. Possui apenas dezesseis números publicados.

6.
Faleceu no dia 04 de outubro de 1946, em Belo Horizonte, em pleno exercício de suas atividades (LINHARES, 1995).

público leitor. Abordava assuntos sobre entretenimento, direcionado especialmente ao público feminino, incluindo contos e textos literários, reportagens sobre moda, anúncios e propagandas da modernização da cidade e da sociedade belo-horizontina.

A predominância de imagens, fossem ilustrações ou fotografias, retratava o cenário sociocultural mineiro da época, os avanços tecnológicos e os padrões de comportamento, inclusive as conquistas das mulheres, como a liberdade de se vestir e se maquiar conformem desejassem. Em várias edições, o logotipo *Bello Horizonte* foi desenhado e composto de diferentes formas, constituindo um amplo acervo de fontes tipográficas. No entanto, percebe-se que, ao longo dos anos, sua linguagem gráfica foi variando, por vezes adotando um padrão bem definido.

Segundo Vieira (1997), no contexto belo-horizontino, os modernistas emergentes proporcionaram mudanças significativas, abrindo caminho para as novas linguagens gráficas, que vieram posteriormente consolidar a modernidade dos anos 1940. Portanto, a revista *Bello Horizonte* se configura como um importante catálogo de recursos visuais, cujas capas podem ser analisadas tanto pela sua função comunicativa quanto pela sua competência enquanto signo, revelando um pouco da história da arte e do design gráfico mineiro e brasileiro.

CAPAS E CAPISTAS

A revista surgiu como um novo gênero periódico no século XIX, não somente com a função de reforçar informações e entreter, como também cumprir funções culturais mais complexas. São analisados os principais fatos históricos, econômicos, sociais e culturais do país, assim como a reflexão sobre novos padrões e experiências de leitura (SCALZO, 2016).

De acordo com Naufel (2012), para produzir e desenvolver os semanários ilustrados, surgiram grupos de trabalhadores especializados, subdivididos em atividades e ofícios específicos. Os capistas, denominação própria do período, eram responsáveis por produzir a arte da capa das publicações, cujos principais objetivos eram satisfazer o gosto estético do leitor e impulsionar as vendas. Devido a cursos de design no país, apenas uma parcela da população tinha acesso à educação formal, portanto, o capista buscava entrar no mercado de

trabalho e dele tirar os conhecimentos necessários para atuar no setor.

Conforme Scalzo (2016), a capa de uma revista atua como instrumento de sedução na conquista do público leitor, facilitando a sua identificação e engajamento em meio a outras revistas expostas nas bancas. No entanto, as capas produzidas nessa época nem sempre tinham compromisso com os acontecimentos da semana. As ilustrações são leves, de grafismos variados, com o objetivo de atrair e entreter o leitor (MELO; RAMOS, 2011). No caso da revisa *Bello Horizonte*, suas capas trazem similaridades com a composição de um cartaz ou pôster.

A capa-pôster é caracterizada pelo predomínio da imagem, seja ilustrada ou fotográfica, e sem chamadas sobre o conteúdo da publicação. Esse estilo surgiu nos anos 1890 e se estendeu até 1960, atingindo seu auge durante as décadas de 1920 a 1930 (FREIRE, 2010). Dessa forma, os artistas tinham maior liberdade estética e criativa, além de sinalizar o primeiro contato com a inovação técnica no campo da produção e reprodução gráfica (HOLLIS, 2001).

ANÁLISE DAS CAPAS

No Brasil, as produções artísticas modernas ocorreram especialmente nas capitais marcadas por intensas transformações urbanas, que, por sua vez, promoviam a renovação arquitetônica e novas sensibilidades culturais. Entende-se por modernidade nas artes visuais no Brasil as produções artísticas realizadas ao longo do século XX, enquanto que o modernismo é empregado para se referir ao movimento modernista[7] dos anos 1920 na cidade de São Paulo (CATTANI, 2011).

As décadas de 1920 e 1930 foram marcadas pelos princípios opostos à vanguarda e retorno à ordem. Em 1936, com orientação e organização de Delpino Junior[8] (1907-1976), foi realizada a primeira exposição de arte moderna de Belo Horizonte, o Salão Bar Brasil. As obras expostas possuíam forte influência do estilo *art déco* internacional. A mostra é considerada um marco na capital por revelar os primeiros sinais da modernidade (RIBEIRO; SILVA, 1997).

O termo *art déco*, cunhado nos anos 1960 pelo historiador inglês da arte Bevis Hillier[9] (1968), remete a uma importante exposição de design realizada em Paris em 1925, a *Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (Exposição Internacional de Decoração e

7.
Conjunto de movimentos culturais, artísticos e literários que permearam as artes e o design da primeira metade do século XX. Tinha como principal objetivo romper com a estética tradicionalista.

8.
Pintor, desenhista, ilustrador e caricaturista mineiro. Teve formação artística informal, influenciado pelo pai, o artista Alberto Delpino (MASCARENHAS, 2011).

9.
Historiador, autor e jornalista de arte inglês. Escreveu o primeiro livro sobre *art déco* (1968) – que posteriormente deu nome ao estilo entreguerras.

Design Industrial Modernos). É um estilo de design e decoração que surgiu no período entreguerras e que rapidamente se espalhou pela Europa e Estados Unidos. Sofreu influência de outros movimentos artísticos, tais como o *art nouveau*[10], cubismo[11], futurismo[12], construtivismo[13], *De Stijl*[14] e Bauhaus[15]. No *art déco,* predominam as linhas sinuosas e estilizadas, as formas geométricas, o design moderno e abstrato. Entre os motivos mais explorados, estão os animais e as formas femininas (MEGGS; PURVIS, 2009). Para Sobral (2007, p. 18), o *art déco* "[...] transitou livremente no tempo histórico, sofrendo influências de um passado remoto ou da vanguarda mais absoluta".

A seguir, serão apresentados os resultados da análise das 14 capas da revista *Bello Horizonte*, com foco na descrição dos aspectos gráficos e formais da ilustração e do logotipo, bem como suas possíveis significações culturais. As informações complementares, quando presentes e aplicadas às obras, como a assinatura gráfica do autor e o preço, não serão discutidas.

As três capas a seguir foram produzidas por Fernando Pierucetti, também conhecido como Mangabeira e sob o pseudônimo Luiz Alfredo. Nasceu em Belo Horizonte em 1910, onde faleceu em novembro de 2004. Formado pela Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, destacou-se como ilustrador e cartunista em jornais como o *Folha da Noite*, *O Estado de Minas* e *Folha de Minas* e as revistas *Montanheza*, *Bello Horizonte*, *Alterosa* e *Vida de Minas*, além de expor no Salão do Bar Brasil, em 1936 (MASCARENHAS, 2011). Nos anos 1940, quando ainda atuava na imprensa mineira, criou mascotes para os clubes existentes na época, com destaque para o Clube Atlético Mineiro e Cruzeiro Esporte Clube.

Em suas capas para a revista *Bello Horizonte,* nota-se a forte presença da figura feminina e traços refinados. Na capa da primeira edição, a ilustração é predominantemente configurada por linhas sinuosas que se estendem além da mancha gráfica, destacando a sensação de movimento e valorizada por uma textura que realça o volume. A área vazia proporciona respiro para a composição. O rosto em perfil de uma mulher em primeiro plano, posicionada na diagonal inferior esquerda aponta para o centro geométrico e conduz o olhar do leitor para as informações à direita da mancha gráfica. Na parte superior, a palavra "Bello" encontra-se na horizontal, na cor preta, enquanto a palavra "Horizonte" está disposta de maneira curvilínea e replica a textura presente em outros espaços da composição (Figura 1).

10. Estilo decorativo internacional, marcado por linhas orgânicas e fluidas, similar às feições das plantas. A forma da figura feminina era motivo recorrente.

11. Movimento artístico fundado em Paris pelo renomado artista espanhol Pablo Picasso (1881-1973) e pelo francês Georges Braque (1882-1963). Embora tenha tido uma fase não totalmente abstrata, é caracterizado pela representação independente da natureza e planos geométricos (MEGGS; PURVIS, 2009).

12. Movimento artístico revolucionário lançado em 1909, com a publicação do Manifesto Futurista do poeta italiano Filippo Marinetti (1876-1944). É marcado pelo enaltecimento da tecnologia e velocidade (MEGGS; PURVIS, 2009).

13. Influenciado pelas vanguardas europeias do século XX, foi um movimento estético-político iniciado na Rússia a partir de 1913 e que se estendeu pela Europa. A pintura e a escultura eram pensadas como construções, visto que a mecanização da arte era vista como uma expressão da sociedade industrial.

Na próxima capa, o autor destaca uma mulher com cabelos ao vento despida e reclinada, ao mesmo tempo em que exalta elementos da natureza nas cores vermelho e preto, com desenhos que imitam as silhuetas de folhas, caules e filamentos, sugerindo uma unidade visual que se diferencia do restante da composição. A mulher é representada ainda com o pé híbrido, que lembra a nadadeira de um peixe. O espaço negativo é utilizado para estabelecer hierarquia na medida em que contorna e sinaliza a importância dos elementos (GOMES FILHO, 2000). Embora o logotipo esteja posicionado na parte superior e alinhado à direita, o olhar da mulher guia o leitor para o sentido de leitura – da esquerda para a direita, criando um equilíbrio entre texto e imagem (Figura 2).

14.
Movimento artístico, que surgiu na Holanda no ano de 1917. Fundado por pintores, designers e arquitetos holandeses, um dos principais líderes do movimento foi o arquiteto, pintor e teórico da arquitetura Theo Van Doesburg (1883-1931) e o pintor modernista Piet Mondrian (1872-1944). Propunham uma nova estética e uma nova linguagem baseada no abstracionismo (MEGGS; PURVIS, 2009).

15.
Escola de arte vanguardista fundada na Alemanha, em 1919. Foi uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado Modernismo no design e na arquitetura. É caracterizada pelo desejo utópico por criar uma nova linguagem das formas para produtos industriais e uma unidade entre artistas e artesãos (MEGGS; PURVIS, 2009).

Figura 1: 1) Número 1, 19 de agosto, 1933; 2) Destaque dos aspectos gráficos.

Fonte: Arquivo Público Mineiro (APM).

Figura 2: 1) Número 2, 31 de agosto, 1933; 2) Destaque dos aspectos gráficos.

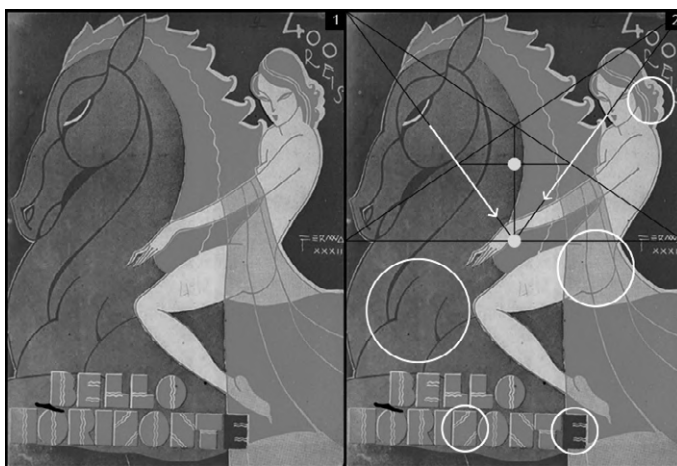
Fonte: Arquivo Público Mineiro (APM).

Na capa a seguir, a figura feminina é destacada acompanhada da figura de um animal, enfatizando um dos motivos mais explorados do movimento *art déco*. A mulher, de cabelos avermelhados soltos ao vento, usa apenas um véu que cobre parcialmente seu corpo e simula o aspecto de um tecido transparente. Tal representação pode ser referência a Lady Godiva[16] (990-1067). No design gráfico, a técnica de transparência costuma ser utilizada para sobrepor objetos, transmitir leveza e delicadeza (GOMES FILHO, 2000). Entretanto, a mulher, aparentemente frágil, impõe-se na capa, dominando o animal, que, apesar dos traços refinados, possui a aparência robusta e elegante. As cores complementares são usadas para criar uma comunicação clara e atrair a atenção do leitor, embora o verde prevaleça.

16. Nobre anglo-saxã, esposa de Leofrico, Duque da Mércia. De acordo com uma lenda que data pelo menos do século XIII, Godiva se tornou célebre, pois andava nua – coberta apenas em seus longos cabelos – pelas ruas de Coventry, na Inglaterra.

Na estrutura de organização, ambos os olhares estão direcionados para o centro geométrico e guiam o olhar do leitor para a área inferior da capa, prevalecendo o equilíbrio visual do *layout* (Figura 3). Segundo Mascarenhas (2011, p. 113), a capa pode ser considerada inovadora, uma vez que, “para a época esse tipo de desenho, com uma essência psicodélica, era muito polêmico”.

Figura 3: 1) Número 4, setembro de 1933; 2) Destaque dos aspectos gráficos.

Fonte: Arquivo Público Mineiro (APM).

Os tipos que compõem os logotipos dessas primeiras capas foram desenhados à mão, sem serifa e em caixa alta. A irregularidade dos traços e as diferenças formais, como o peso e contraste entre os caracteres, remete aos tipos fantasia: “eles são informais, divertidos, expressivos, extravagantes e

geralmente não se enquadram nos demais grupos" (SOUZA apud LUGOBONI, 2014). No entanto, apesar de serem tipos fantasia, também possuem aspectos estéticos geométricos e estilizados, o que reflete influências *art déco* ou modernistas.

As três capas a seguir foram produzidas pelo mineiro Domingos Xavier de Andrade, mais conhecido como Monsã. Nasceu em 5 de outubro de 1903, em São João Del Rei, Minas Gerais, e faleceu prematuramente aos 37 anos, em 1940. Embora tenha frequentado a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, era autodidata em artes gráficas e não chegou a concluir nenhuma escola superior. É considerado um grande artista por contribuir para o desenvolvimento das artes gráficas publicitárias, especialmente em Belo Horizonte, nas décadas de 1920 e 1930.

> Dotado de grande talento, o artista dialogou com o seu tempo e esteve em contato com as vanguardas emergentes, não ficando alheio às inovações da época. Monsã atuou em jornais e revistas ilustradas de Belo Horizonte e suas caricaturas retratavam tipos populares e personalidades da cena política e cultural da cidade, que logo lhe renderam prestígio [...] O conteúdo da sua arte, em paridade com a sociedade em que vivia, fez de Monsã um exemplo de artista modernista, cuja produção foi capaz de captar fragmentos instantâneos e dinâmicos da sociedade urbana e industrial que se afirmava na recente capital mineira (MASCARENHAS; CANDIDO, 2014, p. 20).

Seguindo a tendência da época, é influenciado por artistas consagrados do Rio de Janeiro, como J. Carlos e K. Lixto[17] (1877-1957), entre outros. Produziu inúmeras ilustrações, caricaturas, cartazes e charges, muitas delas com teor sarcástico e irônico (MASCARENHAS; CANDIDO, 2014).

Entre as capas que produziu para a revista *Bello Horizonte*, retratou a imagem de uma mulher e um homem, formados por linhas e massas de cores. O fato de estarem na capa, próximos um do outro, denota tratar-se de um casal, entretanto, não há como confirmar o nível do relacionamento. Nos traços, observam-se aspectos de uma sociedade moderna, a julgar pelas roupas, acessórios, silhuetas e postura corporal dos personagens. A mulher usa um chapéu conhecido como *cloche*, muito popular entre as décadas de 1920 e 1940, principalmente entre as mulheres mais ricas. Os dois personagens estão

17.
Caricaturista carioca, desenhista, ilustrador, litógrafo, pintor e professor. Colaborou em diversas publicações, entre elas, a revista *Kosmos*, *O Cruzeiro*, *O Malho*, *Fon Fon!* e o jornal *Última Hora*.

posicionados no centro da composição, como se olhassem diretamente para o leitor. Embora os lados não se espelhem de modo simétrico, estão bem equilibrados. Na área de tensão está localizado o ombro da mulher e, por estar posicionada à frente, sobrepõe a figura masculina (Figura 4). O preto cobre a figura do homem e a palavra "Bello", enquanto o vermelho veste a mulher e o "Horizonte". A mesma alternância de cores ocorre com a poesia escrita ao lado direito da mulher.

Figura 4: 1) Número 5, setembro de 1933; 2) Destaque dos aspectos gráficos.

Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

O logotipo encontra-se na parte superior da mancha gráfica e em caixa alta. É extremamente geométrico, com aspecto circular e hastes igualmente alongadas. A barra está localizada na metade inferior do "E", enquanto o "R" é formado da junção entre bojo e haste. Nota-se também o cruzamento espacial no caractere-chave "N. Conforme D'Elboux (2018), todos esses atributos configuram um padrão com forte influência do estilo *art déco*.

Na próxima capa, a imagem de três mulheres segurando um guarda-chuva em uma diagramação em diagonal é predominantemente construída por massas de cores chapadas, com intenso contraste e linhas estilizadas. A repetição das formas e das linhas sugere dinamismo e velocidade, características que remetem ao movimento futurista, que é uma das influências estéticas do estilo *art déco*. A postura e ângulo das três personagens apontam para o logotipo, que está alinhado à esquerda

e na disposição vertical, transmitindo a ideia de racionalização e ordem. A tipografia utilizada em caixa alta é geométrica, com aspecto circular e condensada. O eixo é nulo, a construção assim como a forma é contínua. Não há contraste e transição, observa-se também que a perna do caractere “R” está afastada da junção entre o bojo e haste. Considerando esses aspectos, pode-se afirmar esse desenho tipográfico, embora não seja um *art déco* puro, sofreu influências modernistas (Figura 5).

Figura 5: 1) Número 9, outubro de 1933; 2) Destaque dos aspectos gráficos.

Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Na próxima cena, o autor trabalha as formas femininas com traços leves e curvas para expressar delicadeza e sensualidade. Tanto o espaço negativo quanto o positivo são utilizados para estabelecer hierarquia. O espaço positivo ganha destaque pela unidade e contraste exagerado, como na forma do cabelo e da boca. Há predominância do contraste gerado pelo preto e espaços vazios. A mesma linha que sugere ser um dos ombros da mulher também remete à silhueta de uma montanha. Os brincos, além de serem extremamente geométricos, lembram os desenhos do famoso ilustrador carioca J. Carlos para o semanário “*Para Todos...*” (Figura 6). Os tipos possuem construção contínua e se alternam em caixa alta e caixa baixa. Os vértices são curvos e as formas ovais. Todos os caracteres “O” receberam preenchimento. De acordo com a classificação de D’Elboux (2018), tipos compostos por formas geométricas e elementares são semelhantes aos do estilo *art déco*.

Figura 6: 1) Revista *Bello Horizonte*, número 12, novembro de 1933; 2) Exemplo de ilustração do J. Carlos. Revista "*Para Todos...*", número 403, setembro de 1926.

Fonte: 1) Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH); 2) Acervo on-line jotacarlos.org.

A próxima capa não possui assinatura, inviabilizando a identificação do autor, no entanto, as características do desenho são muito semelhantes aos traços de Monsã. A primeira edição do ano 1934 chama atenção pelo uso da textura e perspectiva. A ilustração possui equilibro assimétrico. A mulher em primeiro plano parece adentrar uma porta escura que sangra a área de impressão, o mesmo acontece com suas pernas, que avançam para fora da página. Uma imagem que usa a sangria pode implicar a ideia de amplidão, e provoca o leitor a participar e decifrar o objeto (GOMES, 2000; MEGGS; PURVIS, 2009).

Nesse contexto, pode-se sugerir que a ação da personagem tem relação com a virada de ano, já que é janeiro, e convida o leitor a "virar a página" e iniciar a leitura. A mulher usa um vestido longo texturizado e um cachecol liso enquanto segura o que parece ser uma bolsa e um guarda-chuva. A textura do vestido remete ao estilo gráfico de Ludwig Hohlwein (1874-1949), famoso designer do *Plakatstill* de Munique (Figura 7). Segundo Meggs e Purvis (2009, p. 357), Ludwig "era fascinado pela interação entre forma orgânica/geométrica e imagens figurativas/abstratas". Por isso, suas obras são ricas em texturas e padrões decorativos. O chapéu *cloche* aparece novamente, reafirmando sua popularidade nos anos 1930. Inclusive, foi um acessório constantemente reproduzido na personagem melindrosa, muito presente nas ilustrações de J. Carlos.

De acordo com a classificação proposta por Dixon, a tipografia usada nos numerais (1934) e posicionada à direita da página faz parte da classe *emulative* (Figura 8), composta

por letras que "simulam o efeito de algum tipo de impressão diferente daquele que de fato utilizam" (FARIAS; SILVA, 2005). Já o logotipo, à esquerda, alterna tipos com caixa alta e baixa. A palavra "Bello" possui peso light, enquanto "Horizonte" é regular. O caractere "O" possui o aspecto geométrico circular e a barra da letra "H" está posicionada na metade inferior, intersecionando as hastes, caracterizando um padrão estilo *art déco* (D'ELBOUX, 2018). Entretanto, a letra "Z" e "E" possuem formas mais orgânicas e eixo inclinado, próximos da classe de tipos caligráficos (FARIAS; SILVA, 2005). Assim como se assemelha ao desenho tipográfico da capa número 12 (Figura 6).

Figura 7: 1) Revista *Bello Horizonte*, número 17, janeiro de 1934;
2) Ludwig Hohlwein. Confection Kehl, Marque: PKZ,1908.

Fonte: 1) Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH);
2) Acervo on-line do Museu de Arte Moderna (MoMA).

Figura 8: exemplo de tipo emulative.

Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Ainda no ano de 1934, Monsã voltou a ilustrar uma das edições da revista *Bello Horizonte*. Dessa vez, o autor reproduz um cenário, ora utilizando linhas finas e estilizadas, ora com massa de cores. No fundo da cena, nota-se uma unidade preenchida com um tom "azul bebê", gerando contraste entre os

elementos, ao mesmo tempo em que os espaços vazios proporcionam respiro para a composição. Com a perspectiva aplicada à ilustração, o automóvel se apresenta em primeiro plano e sobrepõe metade da figura feminina e de uma árvore. Os elementos estão organizados de maneira assimétrica e, embora a tensão visual esteja concentrada à esquerda, o autor equilibra a cena com o automóvel que se estende à direita, além da mancha gráfica transmitindo a sensação de continuidade.

Na área superior do *layout,* não fica claro se é o topo da árvore ou nuvens que tendem para fora da mancha. As linhas onduladas e curvas realçam a sensação de volume dos objetos. A postura, a roupa moderna e a expressão da mulher denotam sofisticação e status econômico. O logotipo está localizado em uma faixa vermelha na área inferior da composição. A tipografia, apesar de estar em caixa alta, possui o tom acinzentado, proporcionando baixo contraste ao título, que quase desaparece em meio ao vermelho. Os tipos são baseados em uma fonte moderna, mas não são exatamente *art déco* (Figura 9).

Figura 9: 1) Número 25, 26 de abril, 1934; 2) Destaque dos aspectos gráficos.

Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Na capa a seguir, a ilustração é composta por linhas de forma sintética, acompanhadas de sombras que realçam o volume do corpo feminino. Possui equilibro assimétrico e uma grande área de respiro, devido ao uso exagerado do espaço vazio. A mulher, posicionada à esquerda do *layout*, apresenta traços orientais e olha diretamente para o leitor. No entanto,

a forma dos seus olhos, deslocados suavemente para baixo, guia o sentido de leitura para o logotipo. A roupa chama a atenção não apenas pelo alto contraste na cor vermelha, mas também por cobrir somente as partes íntimas da mulher, transmitindo a mensagem de sensualidade (Figura 10). Além disso, embora seja elaborado com formas geométricas, como círculos e retângulos que simulam pequenas faixas caídas ("franja"), o cabelo despojado que sobrepõe uma das mãos e perna cruzada reafirmam essa mensagem.

O logotipo localizado na área inferior do *layout* possui o desenho próximo ao da fonte *Futura*, composta, segundo D'Elboux (2018), por letras sem serifa e extremamente geométrica, porém aparece com peso visual *light* e em caixa baixa, apenas as letras iniciais estão em caixa alta.

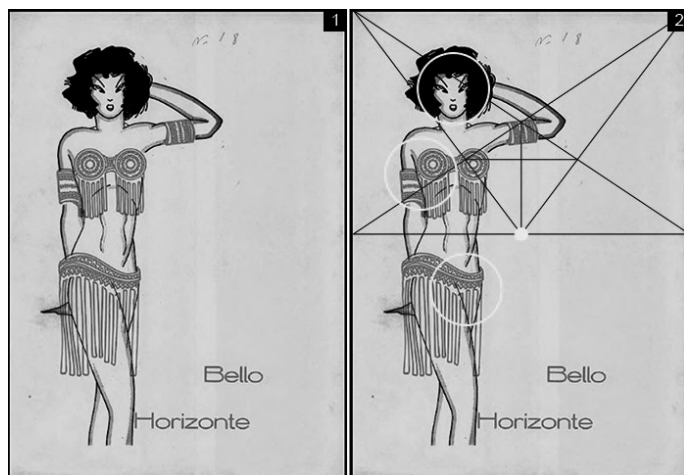



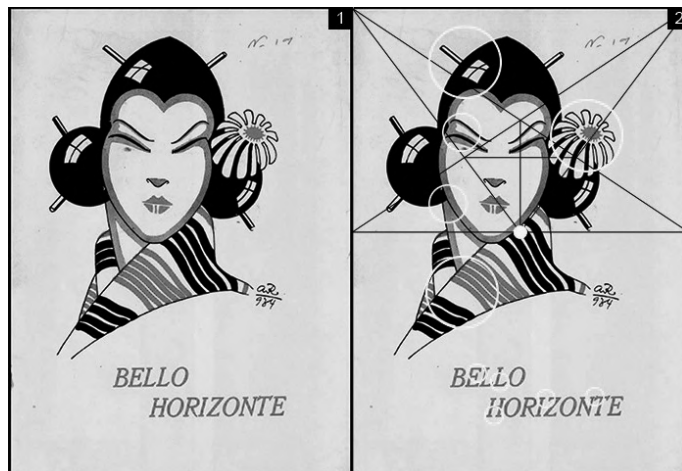
Figura 10: 1) Número 18, janeiro de 1934;
2) Destaque dos aspectos gráficos.
Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Ao contrário da última ilustração, nessa capa, o autor com a assinatura não identificada destaca o busto de uma figura feminina, coberto com a gola do quimono. O efeito de sombra é utilizado para valorizar seu rosto. A postura e expressão da mulher denotam seriedade devido ao ângulo e sobrancelhas arqueadas. O coque está preso com palitos, conhecidos também como *hashis*, e acompanhado de uma flor ornamental, semelhante a um penteado clássico da cultura japonesa. O cabelo e os efeitos de brilho foram

produzidos a partir de formas geométricas, o que sugere uma unidade singular.

A composição está relativamente equilibrada. As linhas traçadas na roupa apontam para baixo, guiando o olhar do leitor para o logotipo. As cores se alternam entre o tradicional vermelho e preto. A ilustração lembra novamente trabalhos de artistas cariocas como J. Carlos e possui aspectos que remetem ao estilo *art déco*, exceto o logotipo (Figura 11). Na classificação de Dixon, o logotipo que se encontra em caixa alta na região inferior da mancha gráfica é baseado na fonte *Garamond* (criada no século XVI), à qual pertence à classe de serifas tradicionais *Garaldinas*, caracterizadas pelo contraste inclinado e serifas apoiadas (curvas entre a haste e a ponta da serifa) (FARIAS; SILVA, 2005).

Figura 11: 1) Número 19, fevereiro de 1934; 2) Destaque dos aspectos gráficos.

Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

As capas produzidas pelo ilustrador e designer Érico de Paula chamam a atenção por possuírem um padrão gráfico bem definido e sequencial (números 61, 63, 64, 65). Érico nasceu em 1903, na cidade de Patrocínio, Minas Gerais. Começou a estudar arquitetura no Rio de Janeiro, mas não concluiu o curso. Suas obras também estiveram expostas no Salão do Bar Brasil de 1936.

> [...] juntamente com Monsã, fundou uma das primeiras agências de publicidade de Belo Horizonte. Tornou-se desenhista,

> ilustrador e designer. Entre seus desenhos arquitetônicos, destacou-se o projeto de reforma do Teatro Municipal, o qual obteve o primeiro lugar no concurso aberto pela prefeitura de Belo Horizonte (MASCARENHAS, 2011, p. 108).

Nas próximas quatro capas, a mancha gráfica é dividida em três espaços assimétricos, que se repetem. Na área central está a ilustração, seguida do logotipo localizado dentro de uma faixa na região superior do *layout*. O rodapé é composto por outras faixas em linhas retas e um círculo, o qual informa o preço da revista. As cores das faixas variam em cada número.

Nas ilustrações de Érico, a aparência e sensualidade são recorrentes, como mostra a próxima capa, em que o vermelho predomina na ilustração. Observa-se a imagem de três personagens desenhadas a partir de traços refinados: a mulher à direita é reproduzida por linhas que destacam as formas femininas. Sua cintura e braços se estendem além do *layout*. O ângulo da sua cabeça e o nariz apontado para cima guiam a visão para o logotipo. Sua postura, a roupa decotada e a alça caindo em um dos ombros marcam seus seios. Assim como o brinco e os longos cílios acompanhados por sombra e blush na "maçã" do rosto transmitem a ideia de sensualidade. À esquerda, saltando para dentro da mancha gráfica, encontra-se a representação do que parece ser o diabo, caracterizado pela cor vermelha e chifres. Com expressão sarcástica, ele apoia o queixo em uma das mãos, enquanto com a outra, localizada exatamente na área de tensão geométrica, segura um pincel que aparentemente pinta a boca da mulher. Suas mãos e braços sobrepõem a figura de um cupido, reproduzido na forma de um menino alado e com traços angelicais. O cupido carrega uma bolsa com três flechas e segura uma bandeja com tintas que estão em formato de coração (Figura 12).

No início do século XX, o uso da maquiagem era visto como artificial e indecente para as jovens (MANNALA, 2015), sendo assim, a ilustração nessa cena sugere o ato de se maquiar não só como um sinal da vaidade feminina, mas também uma forma de luxuria e impureza. A composição de modo geral é equilibrada e dá margens para muitas interpretações.

Na próxima ilustração, os traços da modernidade, bem como o *art déco,* apresentam-se de diversas maneiras. A textura das asas, da hélice e da fuselagem dianteira da aeronave é formada a partir de formas geométricas. O automóvel também

é representado através de formas geométricas, com aspectos circulares. A asa da aeronave atravessa a mancha gráfica na diagonal e se expande além das margens e, embora esteja sobrepondo o carro, a perspectiva não fica clara, pois ambos estão muito próximos, assim como o encontro das mãos dos dois personagens. A representação da fauna também é explorada. Um dos cisnes encontra-se atrás de uma das rodas do automóvel, indicando que foi atropelado, enquanto outro cisne foi depenado pela hélice, e os traços estilizados sugerem velocidade na cena (Figura 13). Transportes em velocidade eram frequentemente enaltecidos em cartazes *art déco* como símbolos da modernidade. Além disso, naquela época, a quantidade de bens materiais representava status econômico (MANNALA, 2015).

Figura 12: 1) Número 61, 20 de março, 1936; 2) Destaque dos aspectos gráficos.

Fonte: Arquivo Público Mineiro (APM).

Figura 13: 1) Número 63, 23 de abril, 1936; 2) Destaque dos aspectos gráficos.

Fonte: Arquivo Público Mineiro (APM).

Na próxima capa, a mulher com o rosto de perfil está sentada na frente de um espelho. A roupa novamente destaca as formas do seu corpo. A única figura masculina à direita salta para dentro da ilustração segurando sua cartola e um buquê, ao mesmo tempo em que pisca para a mulher, sinalizando interesse. Nessa época, era comum que os homens tomassem a primeira atitude para conquistar sua pretendente. A julgar pelas roupas, ambos possuem bom status econômico.

Em relação aos aspectos formais, os acessórios, o vaso de planta, a mesa e o buquê são compostos por uma série de formas geométricas. A alternância de cores retorna aos tons de azul e laranja. Entre o centro ótico e geométrico está localizado o reflexo do rosto da mulher passando o batom na boca. Sua expressão transmite a sensação de desinteresse (Figura 14). Uma vez que esse período é marcado por mudanças culturais, no qual a mulher é protagonista e reivindica mais liberdade de escolha, essa indiferença sinaliza que ela entende que não precisa atender ao galanteio do pretendente.

Figura 14: 1) Número 64, 11 de maio, 1936; 2) Destaque dos aspectos gráficos.

Fonte: Arquivo Público Mineiro (APM).

Em outro momento, o autor trabalha com o movimento e luz/sombra na cena. O busto de uma mulher, reproduzido com o pescoço alongado, encontra-se em primeiro plano e sangra as margens do *layout*, enquanto, em segundo plano, as curvas e diagonais acentuam a sensação de dinamismo na imagem. A forma do rosto é semelhante aos traços utilizados nas mulheres das capas *art déco* da revista *Vogue* da mesma

época (FREIRE, 2010). Nessa ilustração, nota-se o uso de tons lilás. Esse padrão de linhas e curvas é utilizado em seu cabelo. O jogo de luz e sombra é produzido pelo espaço vazio que contorna o lado esquerdo e o tom de azul no lado direito, valorizando o seu volume. À direita da mulher, nota-se a representação de um cifrão, e, à esquerda, um coração, e ambos possuem asas angelicais. O cordão no seu busto carrega um pingente de um trevo de quatro folhas. Dessa forma, uma das intepretações possíveis é que, para conquistar dinheiro e amor, é preciso ter sorte (Figura 15).

Figura 15: 1) Número 65, 25 de maio, 1936; 2) Destaque dos aspectos gráficos.

Fonte: Arquivo Público Mineiro (APM).

Nessas quatro últimas capas, foi empregada a mesma tipografia baseada em um padrão extremamente *art déco*, que possui construção e forma contínuas. As curvas foram criadas a partir de formas geométricas com aspecto circular, consequentemente, os vértices são curvos (N, H). Todos os caracteres se apresentam em caixa baixa e não possuem contraste e transição. O espaço vazio em conjunto com a cor da faixa, que variava a cada edição, foi utilizado para reproduzir a palavra "Bello Horizonte", produzindo grande contraste em relação à composição, especialmente o ponto do caractere "I".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatou-se que o crescimento e desenvolvimento urbano de Belo Horizonte, que se intensificou nos anos 1920

e 1930 do século XX, proporcionou um ambiente favorável à expansão dos veículos de impressa, inclusive para as revistas ilustradas, assim como novas experiências artísticas e culturais. As capas, sob o traço dos ilustradores, reproduziam os acontecimentos cotidianos marcados pelo conceito de modernização. Percebe-se com clareza a ligação entre o trabalho e o esforço dos artistas gráficos pelo desenvolvimento de uma linguagem gráfica atualizada, associada a uma identidade cultural criada a partir da mediação entre tradição e elementos da modernidade.

As capas analisadas são compostas especialmente por ilustrações e logotipos em primeiro plano. As informações complementares, como nome do autor e o preço, quando aplicadas à obra, aparecem em segundo plano, o que indica um trabalho de hierarquia. A noção de espaço negativo e positivo é trabalhada de forma eficaz. As ilustrações possuem elementos marcantes do movimento *art déco*, como o uso expressivo das formas geométricas, especialmente os círculos e traços estilizados. Os artistas demonstram domínio nas técnicas de sobreposição e noções de perspectiva.

A representação da mulher é constante, aparecendo em todas as capas. Tais representações de feminilidade se modificaram com o passar dos anos. As vestimentas ficaram mais curtas, o uso de brilhos, transparência e franjas era cada vez mais frequente. A maquiagem estava no auge, embora a princípio tenha sido considerada imprópria e impura. Os cortes de cabelo enaltecidos pela figura da estilista francesa Coco Channel ficaram cada vez mais curtos, o que simbolizava a participação da mulher na vida dinâmica e moderna das grandes cidades por demandar menos penteados e preparações para sair e também por ser esteticamente geométrico. Os ornamentos em estilo *art déco* eram também muito utilizados na chapelaria. Na grande maioria das capas, os desenhos tipográficos foram inspirados e representados por padrões formais do estilo *art déco*, marcados por formas geométricas e sem serifas.

Além disso, verificou-se também que, desde os anos 1930, muitos artistas gráficos já exerciam a prática que posteriormente ficou conhecida como design gráfico. Portanto, conclui-se que, através da análise realizada, a revista *Bello Horizonte* apresenta um projeto gráfico de capas com relevante

valor estético e histórico, exibindo recursos e técnicas que refletem as tendências artísticas e experiências sociais dos anos 1930 na cidade de Belo Horizonte.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, R. (org.). ***O design brasileiro antes do design:*** aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CATTANI, I. B. ***Arte moderna no Brasil:*** constituição e desenvolvimento nas artes visuais (1900-1950). Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

D'ELBOUX, J. R. O elemento tipográfico nos projetos de arte acho jurado para feiras transitórias. *In:* FARIAS, P. L.; BRAGA, M. C. ***Dez ensaios sobre memória gráfica***. São Paulo: Blucher, 2018. p. 229-255.

FARIAS, P.; BRAGA, M. C. ***Dez ensaios sobre memória gráfica.*** São Paulo: Blucher, 2018.

FREIRE, C. A. ***Art Vogue:*** o design das capas ilustradas de Vogue. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GOLDSMITH, E. Comprehensibility of illustration: an analytycal model. ***Information Design Journal***, v. 1, n. 3, p. 204-213, 1980.

GOMES FILHO, J. ***Gestalt do objeto:*** sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras, 2000.

HOLLIS, R. ***Design gráfico:*** uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LINHARES, J. N. ***Itinerário da imprensa de Belo Horizonte, 1895-1954***. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais; Ed. UFMG, 1995. p. 307-309.

LUGOBONI, L. F. Linguagem tipográfica: modos de utilização de letras fantasias na comunicação contemporânea. *In:* 10º Interprogramas de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero. ***Anais*** [...]. São Paulo, 2014. Disponível em: https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2015/01/Leandro-Fabris-lugoboni-USCS.pdf. Acesso em: 29 jun. 2019.

MANNALA, T. ***Melindrosas e garotas:*** representações de feminilidades nos traços de J. Carlos (1922-1930) e Alceu Penna (1938-1946). Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

MARTINI, C. O. P. ***Regule-se, exercite-se, embeleze-se:*** pedagogias para o corpo feminino pelo discurso da revista ALTEROSA (1939-1964). Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MASCARENHAS, A. ***Traços de Belo Horizonte:*** a contribuição dos caricaturistas para o modernismo na cidade moderna. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MASCARENHAS, A.; CANDIDO, M. I. ***Monsã:*** uma vida na ponta do lápis. Belo Horizonte: Editora C/Arte. 2014.

MEGGS, P.; PURVIS, A. ***História do design gráfico***. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELO, H.; C.; COIMBRA, E. R. (org.). ***Linha do tempo do design gráfico no Brasil***. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NAUFEL, C. R. ***A capa convida:*** o design gráfico de Marius Lauritzen Bern para a editora Civilização Brasileira. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

RIBEIRO, M. A.; SILVA, F. P. (org.). ***Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte***. Belo Horizonte: Editora C/Arte e Fundação João Pinheiro, 1997.

SCALZO, Marília. ***Jornalismo de revista***. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

SILVA, F. L. C. M.; FARIAS, P. Um panorama das classificações tipográficas. ***Estudos em Design***, v. 11, n. 2, p. 67-81. Disponível em: http://www.arcomodular.com.br/portugues/uploads/File/SILVA_FARIAS-PanoramaClassif.pdf. Acesso em: 23 maio 2019.

SOBRAL, J. C. ***O desenhista invisível.*** Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

SOBRAL, J. J. Carlos, designer. *In*: CARDOSO, R. (org.). ***O design brasileiro antes do design:*** aspectos da história gráfica, 1870 – 1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 124-159.

VIEIRA, I. L. Emergência do modernismo. *In*: RIBEIRO, M. A.; SILVA, F. P. (org.). ***Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte***. Belo Horizonte: Editora C/Arte e Fundação João Pinheiro, 1997. v. 1. p. 114-167.

VILLAS-BOAS, A. Sobre análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico. ***Arcos Design,*** v. 5, p. 2-17, 2009. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4616123/mod_resource/content/1/VILLAS-BOAS%202009%20an%C3%A1lise%20grafica.pdf. Acesso em: 12 maio 2019.

Cemitério do Bonfim: análise das epígrafes de marmoristas na construção da memória gráfica da cidade de Belo Horizonte

14

Larissa Albuquerque de Alencar

O Cemitério do Bonfim é um espaço revelador da vida social, cultural e política da cidade, tendo em vista que foi construído e inaugurado concomitantemente à capital mineira, até então chamada de Cidade de Minas, nascida sob a ótica da modernidade. Em seu projeto e concepção, o cemitério revelou o imaginário da cidade a que estava destinado a servir (ALMEIDA, 2015; MUNDIN, 2011). Além disso, também foi um elemento catalisador de uma nova percepção do mundo, uma vez que contrastava com os antigos hábitos de se sepultar nos arredores das igrejas, herança arraigada na cultura brasileira nos séculos XVIII e XIX (MUNDIN, 2011).

Inicialmente intitulado de Cemitério Municipal, o projeto da necrópole previa ruas bem definidas e largas, além de quadras meticulosamente traçadas (MUNDIN, 2011). Seu planejamento estético ficou aos cuidados de arquitetos e desenhistas da Comissão Construtora da Nova Capital, entre eles o eminente José de Magalhães (1851-1899), chefe da sessão de arquitetura da comissão, e muitos outros profissionais talentosos que também deixaram sua marca em vários espaços da capital mineira (ALMEIDA, 2015).

O Cemitério do Bonfim é um lugar privilegiado para entender a cultura local, pois, por meio de sua arquitetura, escultura e artes decorativas, foram cristalizados elementos simbólicos que permitem uma compreensão da sociedade em que foram inseridos. Esse espaço representou rupturas decisivas numa sociedade tradicionalmente calcada na religião,

uma vez que nasceu como resultado de todas as discussões que haviam se realizado no tocante à secularização dos espaços fúnebres, dos costumes e das sociedades, sendo o único cemitério até a década de 1940 (ALMEIDA, 2015).

Em seus mais de 100 anos de existência, atravessou fases que acompanharam as mudanças estéticas, sociais e mentais sofridas pela sociedade, desde sua inauguração até os dias atuais. Percebe-se que o hábito de investir na confecção de túmulos grandiosos caiu em desuso, tendo sido alterada a opção, em sua maioria, para a lápide com o nome do falecido, e, às vezes, uma cruz em sua parte superior (ALMEIDA, 2015).

Contudo, até a década de 1930, pode-se identificar uma grande variedade de túmulos que exploram recursos estilísticos do *Art nouveau*, dada a forte influência francesa presente na decoração tumular importada do Rio de Janeiro, São Paulo e exterior. A partir dos anos 1940, a utilização do bronze tornou-se mais presente, pois foi o momento em que houve a massificação e a repetição de alegorias, imagens e símbolos na escultura funerária (ALMEIDA, 2015).

Por se destacar no cenário da cidade devido à sua arquitetura, arte e história, é que se torna importante a realização de uma ação permanente de preservação da memória e do patrimônio material e imaterial que compõe o acervo do espaço fúnebre. Essa ação que vem sendo realizada desde 2012, por meio de um projeto de extensão que promove visitas, voltadas para o atendimento da população em geral (ALMEIDA, 2015).

O Cemitério do Bonfim é parte importante da história da cidade de Belo Horizonte, sendo fonte de pesquisa devido a seu acervo histórico e caracterizado por esculturas decorativas de túmulos e mausoléus, muitas de autoria de escultores italianos que vieram para o Brasil em fins do século XIX (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2018). Diante disso, e considerando que a memória gráfica é uma linha de estudos que pretende revisar o significado e valor de artefatos visuais, de modo a estabelecer uma noção de identidade local através do design (FARIAS, 2014), viu-se a oportunidade de pesquisar acerca das tipografias utilizadas nas epígrafes de marmoristas encontradas nos túmulos deste ambiente repleto de simbolismos e significados.

Para tanto, foi realizado um levantamento bibliográfico, de forma a melhor compreender a história do local, seguida de visitas *in loco*. Durante as visitas, em um primeiro momento, identificou-se o ambiente, suas epígrafes e os principais marmoristas

encontrados. Em um segundo momento, foram registradas as epígrafes em conformidade com a quadra, número e ano de construção dos túmulos. Por fim, em um terceiro momento, foi feita a conferência dos dados dos túmulos pesquisados, bem como foram feitas novas fotografias das epígrafes selecionadas, para posterior análise tipográfica e de estilo, de modo a melhor compreender quais eram os estilos artísticos mais utilizados pelos marmoristas naquela época (final do século XIX, início do século XX), que contribuíram para a compreensão da história do design mineiro na cidade de Belo Horizonte, construída sob a ótica do progresso.

CULTURA E MEMÓRIA GRÁFICA

O designer é como mediador do processo de interação entre produtos e consumidores, bem como seus efeitos na sociedade. Para que o processo possa fluir de forma harmônica e equilibrada, é fundamental que cada designer compreenda o contexto cultural em que está inserido cada usuário a fim de desenvolver artefatos mais integrados com as reais necessidades de cada povo e de seu ambiente (FINIZOLA, 2010).

O conceito de cultura trata de um processo complexo, que nasce da interação entre os homens, sendo possível, por meio do desenvolvimento da inteligência, domínio dos símbolos e dos meios de comunicação entre os indivíduos (LARAIA, 2001). Pode ser compreendido também como uma teia de significados tecida pelas pessoas na sociedade, na qual desenvolvem seus pensamentos, valores e ações, e a partir da qual interpretam o significado de sua própria existência (GEERTZ, 1989).

Desse modo, o design, enquanto codificador de signos e mensagens também é produto e produtor de cultura, encontrando duas fontes de referência influentes para seu processo criativo, quais sejam: cultura oficial e cultura popular, que, de acordo com Finizola (2010), são definidas da seguinte forma:

1. Cultura oficial: ordenadora, institucional, compiladora, que expressa o espírito de um lugar ou época;

2. Cultura popular:

2.1. Dedutivista: entende que não há autonomia, subordinada à classe dominante, cujas linhas de força regem a recepção e criação populares;

2.2. Indutivista: é um corpo com características próprias, inerentes às classes subalternas, com uma criatividade

específica e um poder de impugnação dos modos culturais prevalentes sobre o qual se fundaria sua resistência específica.

Para os dedutivistas só se pode conhecer a cultura popular por meio da cultura dominante (FINIZOLA, 2010) e sua natureza só pode ser aprendida mediante depoimentos diretos, obras e declarações (COELHO, 1997).

Com as intensas transformações do mundo moderno, tradições e costumes vem sendo perdidos, em meio a quantidade de informações da atualidade, num crescente movimento de homogeneização cultural em que pessoas de toda a parte do mundo têm a oportunidade de consumir a mesma cultura, amplamente difundida pelos meios de comunicação, principalmente, a internet.

Entretanto, a história e cultura de uma cidade ou lugar encontram-se preservadas em seu patrimônio cultural (NORA, 1993), constituído por todos bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade, nos quais se incluem: formas de expressão; modos de criar, fazer e viver; criações científicas, artísticas e tecnológicas; obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988).

Os prédios e monumentos que constituem o patrimônio cultural material de uma cidade encontram-se, geralmente, repletos de letras, números ou sinais (BRISOLARA, 2015; GOUVEIA et al., 2008) que identificam sua autoria, as chamadas epígrafes arquitetônicas, que podem ser incluídas na categoria de design com letras, uma vez que manifestam a linguagem gráfica verbal, mais bem descritas como escrita ou letreiramento. Sua tipografia faz parte do campo da cultura visual, reproduzida através de diversas tecnologias gráficas da cultura da impressão (FARIAS, 2016).

Um exemplo de patrimônio cultural material da cidade de Belo Horizonte é o Cemitério do Bonfim, uma vez que seus túmulos e mausoléus mais antigos apresentam as epígrafes dos marmoristas, que possuem informações para contato ou endereço e nome dos responsáveis pela criação artística dos túmulos, de modo a funcionarem como forma de divulgação e comunicação de seu trabalho.

Contudo, essa forma de divulgação, juntamente com o hábito de investir na confecção de túmulos grandiosos, agora faz parte do espírito e expressão cultural daquela época (século XX).

Desse modo, estas epígrafes, encontradas, principalmente, nos túmulos mais antigos e elaborados, podem ser consideradas como parte importante da memória gráfica da cidade de Belo Horizonte, uma vez que transmitem uma referência à identidade local daquela época (século XX) através do design e da tipografia.

EPÍGRAFES ARQUITETÔNICAS

A história e cultura de uma cidade ou lugar estão impressas em seu patrimônio material e imaterial, e seus prédios e monumentos são exemplos de patrimônio material, responsáveis por deter o tempo e impedir que o passado seja esquecido. Assim, eles são caracterizados como "lugares de memórias" (NORA, 1993), permeados por letras, números e sinais que constituem sua "paisagem tipográfica", entendidos como parte do discurso semiótico e identitário das cidades (BRISOLARA, 2015; GOUVEIA et al., 2008).

Essas paisagens e elementos tipográficos devem ser reconhecidos como característicos e importantes na composição do patrimônio material da cidade, como um acervo significativo e representativo no conjunto urbano que, em geral, identificam um período (BRISOLARA, 2015).

São elaborados nos mais diversos materiais e podem ser encontrados, hoje, em diferentes partes de edifícios ou monumentos, tais como: portas, janelas, guarda-corpos, portões, apliques e baixos-relevos em cantaria, alvenaria ou serralheria, placas de sinalização e, também, em objetos como caixas de correio, caixas para depósitos bancários e nas epígrafes arquitetônicas (GOUVEIA et al., 2008).

As epígrafes arquitetônicas podem ser compreendidas como verdadeiras assinaturas, que destacam a indissolubilidade da relação entre a forma de um artefato arquitetônico, o processo que o gerou e a personalidade de quem o projetou e executou. Ocasionalmente podem informar também a data de construção ou inauguração de um edifício ou monumento e o nome de seu proprietário, de modo a contribuir para a configuração da

identidade visual, estética e cultural de uma cidade, e, do ponto de vista de patrimônio e memória, exibir um efetivo caráter documental (GOUVEIA et al., 2008). A seguir, são apresentados alguns exemplos de epígrafes arquitetônicas (Figura 1).

Figura 1: exemplos de epígrafes arquitetônica.
Fonte: Gouveia et al., 2008.

Os textos das epígrafes, classificadas como tipografia de registro, identificam o arquiteto ou engenheiro autor do projeto ou a construtora que executou a obra (GOUVEIA; FARIAS, 2007; GOUVEIA et al., 2008).

Um dos lugares de memória da cidade de Belo Horizonte que pode ser considerado bastante significativo entre tantos outros é o Cemitério do Bonfim. O local possui uma rica paisagem tipográfica, principalmente, no que tange aos seus prédios (Entrada Principal e Necrotério), monumentos e a suas epígrafes arquitetônicas (foco deste estudo), que aqui serão chamadas de epígrafes de marmoristas, uma vez que serão estudadas apenas aquelas que sinalizam o autor dos túmulos e suas obras. Serão excluídas inscrições em prédios ou qualquer outro tipo de inscrição que não remeta aos autores de obras tumulares.

O CEMITÉRIO DO BONFIM

De acordo com dados da Prefeitura de Belo Horizonte (2018), o Cemitério do Bonfim foi construído no mesmo ano que a capital mineira e foi inaugurado em 08 de fevereiro de 1897, pela Comissão Construtora da Nova Capital. É a necrópole mais antiga da cidade, permanecendo como único cemitério da capital até a década de 1940, quando passou por alterações consideráveis em seu planejamento original, devido ao crescimento desenfreado e total esgotamento de sua capacidade em

1942, quando não puderam mais ser realizados estreitamentos e reduções dos passeios e ruas. Deste modo, houve a necessidade da construção de um novo cemitério, a fim de repartir, com o Bonfim, as necessidades do movimento obituário da capital (MUNDIN, 2011).

Figura 2: Entrada Principal do Cemitério do Bonfim.

Fonte: autoria própria, 2019.

Inicialmente denominado de Cemitério Municipal, seu traçado arquitetônico obedecia ao traçado geométrico da cidade e seu projeto original previa ruas bem definidas e largas, além de quadras meticulosamente traçadas. Sua implantação foi feita num local alto, afastado do perímetro urbano, definido pela Avenida do Contorno (Figura 3), e o seu planejamento definia ainda quadras especificas para o sepultamento de mulheres, crianças e personalidades (MUNDIN, 2011).

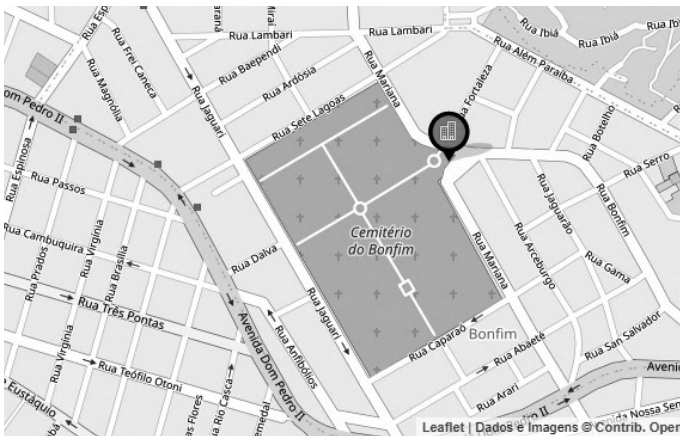



Figura 3: localização do Cemitério do Bonfim.

Fonte: Mapa Cultural BH, 2019.

O edifício do Necrotério e algumas quadras seriam inaugurados pouco tempo depois (MUNDIN, 2011), o que definiu o formato atual da necrópole, composta por 54 quadras, divididas entre alamedas principais e diversas ruas secundárias (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2018), conforme se pode verificar na Figura 4 a seguir.

Figura 4: mapa de quadras do Cemitério do Bonfim.
Fonte: Maurício Byla, 2017.

Em suas quadras localizadas nas alamedas principais estão os mausoléus, capelas e sepulturas mais requintados, construídos com material nobre, e muitos importados de São Paulo, Rio de Janeiro e exterior. Por isso, tornou-se rica fonte de pesquisa, devido ao seu vasto acervo histórico, caracterizado por esculturas decorativas de túmulos e mausoléus, muitas de autoria de escultores italianos que vieram para o Brasil no final do século XIX, o que permitiu a observação de estilos diversos, tais como o *Art Déco*[1] e o Modernismo Brasileiro.[2] Nas quadras mais afastadas da parte central das alamedas, encontramos sepulturas mais simples, destituídas de atributos e alegorias suntuosas (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2018).

Por ser parte importante da história da cidade de Belo Horizonte, e tendo em vista que a memória gráfica é uma

1. Movimento artístico que ocorreu entre 1925 e 1939, caracterizado pelo seu estilo puro (*clean*) e luxuoso e uso de formas geométricas. Embora inspirado, em partes, no *Art Nouveau*, possuía um estilo mais simples.

2. Movimento artístico consolidado no ano de 1922, durante a Semana de Arte Moderna. Transformou radicalmente as artes ›

linha de estudos que pretende revisar o significado e valor de artefatos visuais, de modo a estabelecer uma noção de identidade local através do design (FARIAS, 2014), viu-se a oportunidade de pesquisar acerca das epígrafes arquitetônicas encontradas nas lápides deste ambiente, que é repleto de simbolismos e significados.

› com a quebra de formalismos, pregava a expressão do nacional de forma autônoma e independente dos ideais europeus.

Figura 5: vista panorâmica de algumas quadras do Cemitério do Bonfim a partir da Entrada Principal.

Fonte: autoria própria, 2019.

EPÍGRAFES ARQUITETÔNICAS NO CEMITÉRIO DO BONFIM

Foram realizadas três visitas ao Cemitério do Bonfim, a primeira[3] consistiu em reconhecer o ambiente do cemitério e realizar um levantamento preliminar das epígrafes arquitetônicas encontradas, bem como identificar os principais marmoristas responsáveis pela confecção das lápides, túmulos e/ou mausoléus ali encontrados. Este levantamento ocorreu de forma casual, sem registro de numeração de quadras e túmulos, e resumiu-se a um registro fotográfico inicial do maior número possível de epígrafes durante o tempo da visita[4].

A segunda visita[5] foi direcionada para registrar as epígrafes e suas variações, para posteriormente analisá-las conforme seu formato, estilo e tipografia. Foram registradas 63 epígrafes identificadas de acordo com a quadra, número e ano de construção do túmulo em que se encontram. As epígrafes encontradas e seu número de incidência são apresentados na Tabela 1.

Conforme se pode observar na Tabela 1, as marmorarias Irmãos Natali, Marmoraria São José Bottaro & Cia e Mamoraria São Geraldo foram catalogadas com a frequência de 25,39%, 15,87% e 14,28%, respectivamente. As demais foram registradas em menor quantidade.

3. Realizada no dia 6 de maio de 2019.

4. Foram registradas 61 epígrafes em 3 horas.

5. Realizada no dia 4 de junho de 2019.

Tabela 1: frequência de registros das epígrafes arquitetônicas do Cemitério do Bonfim.

Fonte: autoria própria, 2019.

MARMORARIA/MARMORISTA	NÚMERO DE OCORRÊNCIAS	
	%	QTD
Irmãos Natali	25,39	16
Marmoraria São José Bottaro & Cia	15,87	10
Marmoraria São Geraldo	14,28	9
Marmoraria Acreana	4,76	3
Construtora Campos Silva & Cia	4,76	3
Marmoraria Artesanato Ltda	4,76	3
Marmoraria Horizontina	4,76	3
Marmoraria de Antonio Folini	4,76	3
Officinas Lunardi & Filhos	4,76	3
Marmoraria de Cantaria Manoel da S. Martins	3,17	2
Marmoraria Carrara Scalabrini	3,17	2
Marmoraria Nossa Senhora das Graças	3,17	2
J. Scarlatelli	1,58	1
Marmoraria Bonfim	1,58	1
Ettore Ximenes	1,58	1
Pongetti & Maselli	1,58	1
TOTAL	100	63

6. Terceira visita, realizada no dia 1 de outubro de 2019.

Em um terceiro momento[6], foi possível identificar o ano de algumas epígrafes junto à administração do Cemitério do Bonfim, bem como realizar novos registros fotográficos, de modo a transmitir com mais precisão as características das epígrafes, por meio de imagens em melhor qualidade, e a medição das epígrafes para registro de tamanhos.

Após esses três momentos, constatou-se que a maioria das epígrafes são pequenas placas metálicas, com dimensões que variam entre 8,2 x 5,2 cm, a menor epígrafe (Marmoraria Artesanato Ltda.), e 16,2 x 8,9 cm, a maior epígrafe (J.F. de Oliveira), aplicadas na superfície da base dos túmulos, principalmente nos cantos superior ou inferior, próximos às laterais. Em alguns casos, também é possível encontrar epígrafes talhadas na própria superfície do túmulo (Ettore Ximenes, Pongetti & Maselli), seguindo o mesmo padrão de alinhamento das metálicas.

Contudo, nesta pesquisa, optou-se por analisar apenas as epígrafes constituídas de material metálico, uma vez que são encontradas em maior quantidade (das 63 epígrafes encontradas, apenas 2 eram talhadas no próprio mármore) e possuem

maior legibilidade, o que permitiu a realização de uma análise mais precisa.

PARÂMETROS PARA ANÁLISE TIPOGRÁFICA E ESTILÍSTICA DAS EPÍGRAFES DO CEMITÉRIO DO BONFIM

As epígrafes arquitetônicas, conforme Gouveia e demais autores (2008), podem ser definidas como assinaturas ou inscrições, cujos textos identificam o autor de um projeto ou a construtora que executou a obra (edifício, monumento, entre outros), podendo, ocasionalmente, informar também sua data de construção ou inauguração e o nome de seu proprietário, contribuindo para a configuração da identidade visual, estética e cultural de uma cidade, e, do ponto de vista de patrimônio e memória, exibindo um efetivo caráter documental. Podem ser encontradas talhadas ou em placas de metal anexadas à própria superfície da obra.

Essas epígrafes, de acordo com os mesmos autores, podem ser estudadas e analisadas de diferentes formas, levando-se em consideração seus aspectos materiais, formais, informativos e simbólicos.

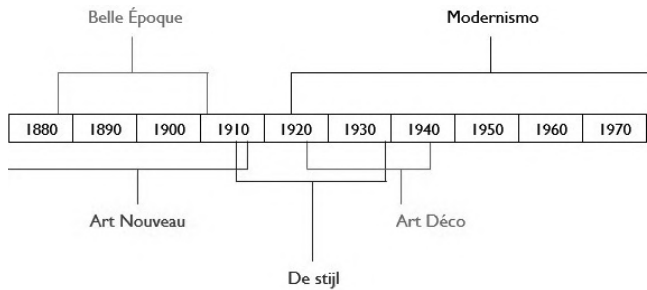
Nesta pesquisa, contudo, para a realização das análises, foram utilizados como base os artigos de Gouveia e demais autores (2008) e Farias (2015), em que são observados os seguintes parâmetros: tamanho e localização das inscrições, configuração tipográfica (tipo de letra, quantidade de linhas, alinhamento, elementos de apoio) e conteúdo (informações contidas no texto).

As observações quanto à configuração tipográfica das epígrafes arquitetônicas levaram em consideração as letras, linhas de texto e elementos de apoio eventualmente incluídos nas inscrições. Em relação ao tipo de letra, observou-se sua estrutura (uso de maiúsculas, minúsculas, versaletes, letras subscritas ou sobrescritas, algarismos romanos ou arábicos) e forma (presença ou não de serifas, estilo do desenho, peso, modulação, entre outras). Também observou-se a quantidade de linhas e o alinhamento entre elas, bem como a eventual presença de elementos de apoio (fios, molduras, ornamentos) e sua relação com o conjunto.

Buscou-se ainda realizar uma análise dos estilos artísticos encontrados nessas epígrafes, uma vez que é possível verificar uma variedade de túmulos que exploram recursos estilísticos

desde o *Art nouveau* (ALMEIDA, 2015), devido a forte influência dos franceses no século XX, até o Modernismo Brasileiro (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2018). Desse modo, usou--se como base o livro *Tipografia: origens, formas e usos das letras,* de Paulo Heitlinger (2006), e a dissertação de mestrado de José Roberto D'Elboux (2013), que identificam os estilos tipográficos em conformidade com o ano e suas principais características. A Figura 6 apresenta uma pequena cronologia dos estilos tipográficos.

Figura 6: tipografia e período histórico.

Fonte: adaptado de Heitlinger, 2006.

De acordo com Heitlinger (2006) e D'Elboux (2013), é possível caracterizar as tipografias em conformidade com o período da seguinte forma:

Art Nouveau: como estilo gráfico, rejeitou a linha reta, preferindo evocar o orgânico, usando linhas elegantes e sinuosas – linhas em chicote. A origem desses padrões foi uma natureza imaginária, bela e perfeita, em que os artistas foram buscar lindos lírios, orquídeas, amores perfeitos, entre outros.

Figura 7: fonte Eckmann D, derivada da letra desenhada por Otto Eckmann em 1900.

Fonte: adaptado de Heitlinger, 2006.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZa
bcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890

Na tipografia, apresenta linhas sinuosas, fins de traços embelezados, cinturas altas e formas diagonais, assim como uma pronunciada grossura nos topos ou nas bases. Essas características podem ser observadas nas Figuras 7 e 8.

Figura 8: fonte ITC Benguiat Book 22pt.

Fonte: adaptado de Heitlinger, 2006.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZabcd
efghijklmnopqrstuvwxyz1234567890

De Stijl: buscava a redução, o minimalismo, reduzindo os elementos gráficos das letras ao máximo, com hastes diretas, combinadas com elementos de curva e formas desprovidas de qualquer adorno.

Na tipografia utilizava linha vertical e horizontal, abolindo o uso de curvas, diagonais e serifas, criando composições harmônicas, mas com grande sacrifício da legibilidade (MEGGS, 2009).

Refletem afinidades com vanguardistas da Bauhaus por apresentar linhas secas, geométricas e racionais, conforme se pode observar nas Figuras 9 e 10.

Figura 9: fonte VanDerLeck AT, 21 pt.

Fonte: adaptado de Heitlinger, 2006.

Figura 10: fonte Box Gothic digital.

Fonte: adaptado de Heitlinger, 2006.

Art Déco (Art Décoratif): sucessor do *Art Nouveau,* é um estilo mais frio e geométrico, que deixa para trás os graciosos floreados do *Art Nouveau*, preferindo formas geométricas, mas sempre com estilo e glamour.

Figura 11: fonte Gatsby FLF Regular.

Fonte: adaptado de Heitlinger, 2006.

Na tipografia, dominam caracteres sem serifa, geométricos, mas sofisticadamente estilizados. Seus desenhos não buscam a sobriedade e a simplicidade da concepção funcional, como propagavam os adeptos da Bauhaus, mas preferem um maneirismo decorativo, cultivando superficialmente um pretenso Modernismo. Busca, também, contraste entre hastes e barras das letras e suas proporções. Suas hastes horizontais eram posicionadas bem acima ou bem abaixo da linha central da altura da letra (D'ELBOUX, 2013), conforme se pode observar nas Figura 11 e 12.

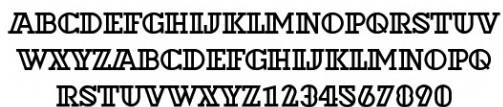



Figura 12: fonte Dextord Outline.

Fonte: adaptado de Heitlinger, 2006.

Figura 13: fonte Gill Sans Regular.

Fonte: adaptado de Heitlinger, 2006.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwyz1234567890

Modernismo: eliminou os tipos serifados da maioria de seus trabalhos, pois essa não seria uma característica bem-vinda quando relacionada à máquina e aos processos mecânicos industriais. Preocupava-se também com a funcionalidade ou a busca por um alfabeto universal (D’ELBOUX, 2013).

Nesse período, entre os anos 1920 e 1930, os adeptos da Bauhaus exigiam uma tipografia universal, adaptada para todas as aplicações, todos os fins, todas as culturas e idiomas, em outras palavras, uma fonte “sem propriedades”. Contudo, apenas nos anos 1950 surgiu uma fonte com essas características, a Helvetica, sendo uma versão moderna da Akzidenz Groteski e, embora fosse considerada uma fonte moderna, progressista, cosmopolita e internacional, não passava de uma fonte de pobre estética, sem charme e sem elegância (HEITLINGER, 2006).

Figura 14: Akzidenz Groteski, Helvetica e suas similares.

Fonte: adaptado de Heitlinger, 2006.

Akzidenz Grotesk:
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZabcdefghi
jklmnopqrstuvwxyz1234567890
Arial:
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZabcdefg
hijklmnopqrstuvwxyz1234567890
Helvetica:
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZabcdefg
hijklmnopqrstuvwxyz1234567890

Anos mais tarde, entre os anos 1960 e 1970, a Helvetica se tornou a fonte de maior sucesso e, devido ao seu preço, foi e continua sendo alvo de constante pirataria, surgindo assim fontes similares, tais como: Swiss, Geneve, Zürich, Arial, que surgiu em 1982, e tantas outras (HEITLINGER, 2006).

Desse modo, com base nos parâmetros indicados por Heitlinger (2006), Gouveia et al. (2008) e Farias (2015), as análises das epígrafes de marmoristas encontradas no Cemitério do Bonfim puderam ser iniciadas.

ANÁLISE E CLASSIFICAÇÃO DAS EPÍGRAFES ENCONTRADAS

As análises foram norteadas com base nos parâmetros orientados anteriormente, fazendo uso dos registros fotográficos obtidos durante as visitas.

Irmãos Natali

Foram encontradas três variações de epígrafes da marmoraria Irmãos Natali, conforme Quadro 1.

Com base no Quadro 1, pode-se observar que a marmoraria dos Irmãos Natali atravessou vários períodos históricos, passando por épocas desde o estilo *Art Nouveau* até o estilo Moderno.

As siglas L1, L2, L3 apontadas no quadro referem-se ao número da linha analisada na epígrafe. Essa mesma configuração será seguida durante toda a análise.

IDENTIFICAÇÃO	DADOS
 Quadra: 17, Túmulo: 64, Ano: 1914.	**Configuração:** letras maiúsculas, estilo humanista, peso black, largura regular (L1); letras e algarismos arábicos não serifados, geométricos, peso médio, largura regular (L2); letras serifadas, geométricas, peso médio, largura regular(L3). **Alinhamento:** centralizado. **Elemento de apoio:** moldura simples com vieiras internas. **Análise e Classificação:** apresenta caracteres mais orgânicos, com linhas ondulantes e sinuosas, contrastes de grossuras nos topos e bases, caracterizando o estilo *Art Nouveau* (ver Figuras 7 e 8).
Quadra: 50, Túmulo: 143, Ano: 1943.	**Configuração:** letras maiúsculas e versaletes, sobrescritos, estilo humanista, peso médio, largura condensada (L1); letras e algarismos arábicos não serifados, geométricos, peso médio, largura regular (L2); letras não serifadas, geométricas, peso light, largura regular, sobrescritas, unidas por ligadura (L3). **Alinhamento:** centralizado. **Elemento de apoio:** moldura simples. **Análise e Classificação:** Na primeira linha, onde se lê "Irmãos Natali", apresenta fonte que remete ao estilo *Art Nouveau* (ver Figuras 7 e 8), devido ao seu traçado mais orgânico, com linhas mais ondulantes e sinuosas, apresentando contrastes de grossura nos topos e bases de seus caracteres. Na segunda e terceira linhas, seu estilo se aproxima mais do *Art Déco* (ver Figuras 11 e 12) por apresentar fontes com estilo mais geométrico e simples, mas sem perder o estilo e o glamour.
 Quadra: 50, Túmulo: 32, Ano: 1975.	**Configuração:** letras maiúsculas e algarismos arábicos não serifados, estilo grotesco, largura média e peso regular, composta por cinco linhas. **Alinhamento:** assimétrico. **Elemento de apoio:** Não possui. **Análise e Classificação:** Assemelha-se ao Modernismo (ver Figura 13), devido a sua simplicidade e ausência de elementos rebuscados tradicionais e, também, por não possuir nenhuma característica que a ligue a alguma cultura ou nacionalidade, desse modo, também pode ser classificada como atemporal (ver Figura 14), por apresentar o uso de fonte considerada sem propriedades.

Quadro 1: epígrafes da marmoraria Irmãos Natali.
Fonte: autoria própria, 2019.

Officinas Lunardi & Filho Ltda

O Quadro 2 apresenta as três variações de epígrafes encontradas da marmoraria Officinas Lunardi & Filho Ltda.

IDENTIFICAÇÃO	DADOS
  Quadra: 19, Túmulo: 262 A e B, Ano: 1951.	**Configuração:** letras maiúsculas, algarismos arábicos, não serifados, estilo fantasia, peso black, largura regular, espaçamento solto (L1) e normal (L2, L3, L4, L5). **Alinhamento:** centralizado. **Elementos de apoio:** não possui. **Análise e Classificação:** Assemelha-se ao estilo *Art Déco* (ver Figuras 11 e 12), devido à presença de formas geométricas simples, embora estilizadas, como ocorre nos tipos fantasia.
  Quadra: 17, Túmulo: 295, Ano: 1941.	**Configuração:** letras maiúsculas, algarismos arábicos, espaçamento normal, peso light, largura regular, grotesco (L1, L3, L4) e fantasia (L2). **Alinhamento:** centralizado. **Elementos de apoio:** Moldura e traços. **Análise e Classificação:** Pode ser caracterizado como uma epígrafe de estilo mais moderno (ver Figura 13) ou atemporal (ver Figura 14), devido à predominância de fontes em estilo simples e não rebuscado, exceto pela segunda linha que apresenta uma fonte mais fantasiosa, podendo ser enquadrada no estilo *Art Déco* (ver figuras 11 e 12), devido a sua simplicidade e padrão estilizado.
  Quadra: 09, Túmulo: 118, Ano: 1932.	**Configuração:** letras maiúsculas, grotesco, não serifado, peso médio, largura regular, espaçamento solto (L1). Serifada, moderna, largura condensada, peso médio (L2). Fantasia, espaçamento normal, peso médio, largura regular (L3). Três linhas. **Alinhamento:** centralizado. **Elementos de apoio:** moldura simples e cantos com vieiras. **Análise e Classificação:** Seu estilo artístico assemelha-se ao Modernismo (ver Figura 13), devido à sua mistura de estilos tipográficos e ausência de ornamentações, caracterizando uma quebra de padrões tradicionais, mas também pode ser classificada como sem propriedades, devido à fonte utilizada (ver Figura 14).

Quadro 2: epígrafes da marmoraria Officinas Lunardi & Filho Ltda.
Fonte: autoria própria, 2019.

Marmoraria de Antônio Folini

O Quadro 3 apresenta as duas variações de epígrafes registradas da marmoraria de Antônio Folini. Ambas as epígrafes apresentam estilo semelhante ao Modernismo, devido à sua simplicidade, ausência de elementos rebuscados tradicionais, podendo também ser enquadradas como atemporais pela presença de fontes sem propriedades, conforme exemplificado na Figura 14.

IDENTIFICAÇÃO	DADOS
Quadra: 06, Túmulo: 64, Ano: 1925.	**Configuração:** letras maiúsculas, minúsculas, algarismos arábicos, não serifados, peso médio, largura condensada, três linhas. Grotesco (L1, L2). Geométrico (L3). **Alinhamento:** centralizado. **Elementos de apoio:** moldura com cantos em vieiras. **Análise e Classificação:** Moderna ou sem propriedades.
Quadra: 09, Túmulo: 178, Ano: 1934.	**Configuração:** letras maiúsculas, algarismos arábicos, não serifados, peso médio, largura regular, formato grotesco. **Alinhamento:** centralizado. **Elementos de apoio:** moldura em formato abstrato. **Análise e Classificação:** Moderna ou sem propriedades.

Quadro 3: epígrafes da marmoraria de Antônio Folini.
Fonte: autoria própria, 2019.

Arquitetos e construtores Campos Silva & cia

Foram encontradas apenas duas variações, conforme demonstrado no Quadro 4.

IDENTIFICAÇÃO	DADOS
Quadra 09, Túmulo 165, Ano 1932.	**Configuração:** letras maiúsculas, versaletes, algarismos arábicos, não serifados, geométricos, peso médio, largura regular, hastes diretas, três linhas. **Alinhamento:** centralizado. **Elementos de apoio:** moldura simples com vieiras. **Análise e Classificação:** *Art Déco* (ver Figuras 11 e 12), pois apresenta caracteres mais geométricos e não serifados, embora sofisticadamente estilizados.
Quadra 19, Túmulos 10E e 10F, Ano 1935.	**Configuração:** letras maiúsculas, versaletes, não serifados, grotescos, quatro linhas. Largura média e peso regular (L1, L2, L3). Largura condensada e peso light (L4) **Alinhamento:** à esquerda. **Elementos de apoio:** moldura simples com vieiras. **Análise e Classificação:** Moderna (ver Figura 13) ou sem propriedades (ver Figura 14), apresenta caracteres simples, com ausência de adornos ou outros elementos rebuscados.

Quadro 4: epígrafes da marmoraria Arquitetos e Construtores Campos Silva & Cia.
Fonte: autoria própria, 2019.

Marmoraria São José

Embora tenha sido uma das epígrafes encontradas com maior frequência, 10 registros, não apresentou nenhuma variação no estilo tipográfico, configuração ou formato da epígrafe.

IDENTIFICAÇÃO	DADOS
 Quadra: 50, Túmulo: 160B, Ano: 1967.	**Configuração:** letras maiúsculas, algarismos arábicos não serifados, quatro linhas. Geométrica, largura condensada (apertada), peso médio (L1, L3); largura estendida (maior espaçamento), grotesca, peso médio (L2, L4). **Alinhamento:** centralizado. **Elementos de apoio:** moldura abstrata com contorno. **Análise e Classificação:** *Art Déco* e/ou Moderna (ver Figuras 13 e 14) ou sem propriedades na primeira linha, assemelha-se ao *Art Déco* (ver Figuras 11 e 12), devido à presença de formas geométricas simplificadas, porém estilizadas. Nas linhas dois, três e quatro, assemelha-se mais ao Modernismo, devido a sua simplicidade e ausência de elementos rebuscados tradicionais.

Quadro 5: epígrafe da Marmoraria São José.
Fonte: autoria própria, 2019.

Marmograni Ltda

Esta epígrafe foi encontrada uma única vez na Quadra 11, Túmulo 153. Portanto, não foram encontradas variações.

IDENTIFICAÇÃO	DADOS
 Quadra 11, Túmulo 153, Ano: 1962.	**Configuração:** letras maiúsculas e algarismos arábicos não serifados, grotescos, peso bold, largura regular, três linhas. **Alinhamento:** justificado. **Elementos de apoio:** moldura simples e traços; **Análise e Classificação:** Moderna ou sem propriedades, devido à sua simplicidade, ausência de elementos rebuscados tradicionais e estilo grotesco (ver Figuras 13 e 14). Essa classificação também pode ser atribuída pelo ano de confecção da epígrafe.

Quadro 6. epígrafe da Marmoraria Marmograni Ltda.
Fonte: autoria própria, 2019.

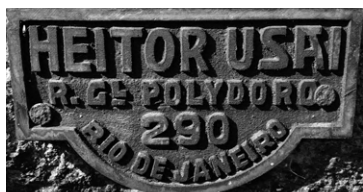
Marmoraria São Geraldo

Embora encontradas com bastante frequência, 9 registros, não possuíam variações quanto ao estilo tipográfico, configuração e formato da epígrafe.

IDENTIFICAÇÃO	DADOS
 Quadra: 50, Túmulo: 52A, Ano: 1961.	**Configuração:** apresenta apenas letras maiúsculas e algarismos arábicos não serifados, sendo composta por cinco linhas com fonte em estilo grotesco e peso (espessura) semelhante ao bold e largura regular. A primeira linha está em alinhada com o arco da epígrafe, seguindo sua forma, enquanto as demais linhas encontram-se alinhadas ao centro, havendo destaque na terceira linha para a palavra "Geraldo", que, além de estar maior dimensionada e com espaçamento solto, encontra-se afastada das laterais da epígrafe por dois traços (-), um de cada lado da palavra. O formato da epígrafe é constituído por um retângulo de base com um semicírculo centralizado na sua face superior. **Análise e Classificação:** Moderna ou sem propriedades, devido a sua simplicidade e ausência de elementos rebuscados tradicionais, também, por não possuir nenhuma característica que a ligue a alguma cultura ou nacionalidade (ver Figuras 13 e 14).

Quadro 7: epígrafe Marmoraria São Geraldo.
Fonte: autoria própria, 2019.

Heitor Usai

Esta epígrafe foi registrada apenas uma vez na Quadra 17, Túmulo 332 e 333, portanto, não foram encontradas variações.

IDENTIFICAÇÃO	DADOS
 Quadra 17; Túmulo 332 e 333; Ano: 1943.	**Configuração:** apresenta apenas letras maiúsculas e algarismos arábicos não serifados, sendo composta por quatro linhas com fonte em estilo grotesco, peso (espessura) semelhante ao bold e largura regular. A primeira, segunda e terceira linhas apresentam alinhamento centralizando, enquanto a quarta linha está alinhada ao arco da epígrafe, seguindo sua forma. Existe destaque na primeira linha para o nome "Heitor Usai", apresentado em maior tamanho de fonte. O formato da epígrafe é constituído por um retângulo de base com um semicírculo centralizado na sua face inferior. Apresenta uma moldura em alto relevo, que segue o formato da epígrafe, de espessura mais grosseira. **Análise e Classificação:** *Art Déco* devido à presença de formas geométricas simplificadas, porém estilizadas (ver Figuras 11 e 12), principalmente, quando se trata dos ocos das letras.

Quadro 8: epígrafe de Heitor Usai.
Fonte: autoria própria, 2019.

Oficina de cantaria Manoel da S. Martins

Esta epígrafe foi encontrada apenas duas vezes e não apresentou variações em sua configuração ou estilo, conforme Quadro 9.

IDENTIFICAÇÃO	DADOS
  Quadra: 09, Túmulo: 107, Ano: 1932.	**Configuração:** letras maiúsculas, algarismos arábicos, não serifados, grotesco, três linhas. Peso médio e largura regular (Linhas 1 e 2). **Elementos de apoio:** moldura abstrata com contorno. **Alinhamento:** Centralizado. **Análise e Classificação:** Moderna ou sem propriedades, por sua simplicidade e semelhança com as fontes apresentadas nas Figuras 13 e 14.

Quadro 9: epígrafe da Officina de Cantaria Manoel da S. Martins.
Fonte: autoria própria, 2019.

J.F. de Oliveira

Esta epígrafe foi encontrada apenas uma vez, não sendo possível identificar, portanto, variações em sua configuração ou estilo.

IDENTIFICAÇÃO	DADOS
  Quadra 19; Túmulo 63: Ano: 1937.	**Configuração:** letras maiúsculas, versaletes, algarismos arábicos, não serifados, grotesco, largura condensada na linha 1 e regular nas demais; peso médio e espaçamento apertado. **Alinhamento:** assimétrico. **Elementos de apoio:** pequena moldura na parte inferior da epígrafe. **Análise e Classificação:** Embora apresente desenhos em conjunto com as letras, é considerada uma epígrafe simples, porém elegante, pois sua fonte apresenta um padrão sem ornamentos, podendo ser considerada pertencente ao estilo Moderno ou sem propriedades.

Quadro 10: epígrafe da marmoraria J.F. de Oliveira.
Fonte: autoria própria, 2019.

Marmoraria Horizontina

Foram encontradas três epígrafes desta marmoraria nas quadras visitadas, contudo, não foram encontradas variações em sua configuração ou estilo.

IDENTIFICAÇÃO	DADOS
  Quadra 13; Túmulo 15; Ano: 1907.	**Configuração:** letras maiúsculas, grotesco, não serifadas, quatro linhas. Largura condensada, peso light, espaçamento normal (Linha 1). Largura média, peso médio, espaçamento normal (Linhas 2, 3 e 4). **Alinhamento:** assimétrico. **Elementos de apoio:** moldura com formato ondulado. **Análise e Classificação:** Por sua simplicidade pode ser classificada como uma epígrafe do estilo Moderno ou sem propriedades, conforme exemplos apresentados nas Figuras 13 e 14.

Quadro 11: epígrafe da Marmoraria Horizontina.
Fonte: autoria própria, 2019.

Marmoraria Carrara

Foram encontradas duas epígrafes desta marmoraria, contudo, elas não apresentavam variações em sua configuração tipográfica e/ou de estilo.

IDENTIFICAÇÃO	DADOS
 Quadra 17; Túmulo 67; Ano: 1914.	**Configuração:** letras maiúsculas, algarismos arábicos, grotesco, espaçamento normal, peso médio, largura regular, cinco linhas. **Alinhamento:** centralizado. **Elementos de apoio:** moldura abstrata. **Análise e Classificação:** Seu estilo artístico pode ser atribuído ao Modernismo ou sem propriedades (ver Figuras 13 e 14), pois a fonte utilizada, em conjunto com a moldura, apresenta um padrão simples, sem ornamentos.

Quadro 12: epígrafe da Marmoraria Carrara.
Fonte: autoria própria, 2019.

Raphael Domingues

Epígrafe encontrada apenas uma vez, não sendo, portanto, possível identificar variações de qualquer espécie em suas epígrafes.

IDENTIFICAÇÃO	DADOS
 Quadra 09; Túmulo 135; Ano: 1910.	**Configuração:** letras maiúsculas, algarismos arábicos, não serifados, peso black, largura regular, espaçamento normal, estilo grotesco, cinco linhas. **Alinhamento:** assimétrico. **Elementos de apoio:** moldura simples. **Análise e Classificação:** Acredita-se que o estilo artístico em questão possa ser o Modernismo (ver Figura 13), com influência do *Art Déco* (ver Figuras 11 e 12), devido à predominância de fontes em estilo simples e não rebuscado, mas com seu oco estilizado, conforme exemplos apresentados. Também pode ser enquadrada nos padrões de fontes sem propriedades (ver Figura 14).

Quadro 13: epígrafe de Raphael Domingues.
Fonte: autoria própria, 2019.

Marmoraria Artesanato Ltda

Foram encontradas três epígrafes desta marmoraria, contudo, todas seguiam o mesmo padrão, não sendo possível, portanto, identificar nenhuma variação em suas configurações gerais.

IDENTIFICAÇÃO	DADOS
 Quadra 16; Túmulo 497; Século XX.	**Configuração:** letras maiúsculas, algarismos arábicos, não serifados, geométricos, peso bold, largura média, espaçamento normal. **Alinhamento:** assimétrico. **Elementos de apoio:** moldura simples. **Análise e Classificação:** Por não possuir nenhum tipo de elemento ornamental e apresentar uma fonte comum, pode ser considerada como Moderna ou sem estilo definido (ver Figuras 13 e 14).

Quadro 14: epígrafe da Marmoraria Artesanato Ltda.
Fonte: autoria própria, 2019.

Marmoraria Nossa Senhora das Graças

Embora tenham sido encontradas duas epígrafes desta marmoraria, ambas eram idênticas, não sendo, portanto, identificadas variações de qualquer espécie.

IDENTIFICAÇÃO	DADOS
 Quadra 19; Túmulo 10B; Ano: 1934.	**Configuração:** letras maiúsculas, não serifadas, orgânicas, largura regular, peso bold, espaçamento normal (Bloco 1). Maiúsculas, versaletes, algarismos arábicos, não serifados, orgânicos, peso bold, largura regular, espaçamento normal. **Formato:** Abstrato. **Alinhamento:** centralizado. **Análise e Classificação:** Embora as fontes utilizadas na epígrafe apresentem um caráter mais estilizado, beirando o estilo fantasia, elas podem ser consideradas pertencentes ao estilo *Art Nouveau* (ver Figuras 7 e 8), por seu caráter decorativo e de difícil legibilidade.

Quadro 15: epígrafe da Marmoraria Nossa Senhora das Graças.
Fonte: autoria própria, 2019.

Marmoraria Acreana

Foram encontradas três epígrafes desta marmoraria, contudo, eram idênticas, não sendo, portanto, identificadas variações de qualquer espécie em sua estrutura.

A partir das epígrafes analisadas foi possível a elaboração do Gráfico 1 em que foi possível identificar quais são os estilos tipográficos encontrados no Cemitério do Bonfim.

IDENTIFICAÇÃO	DADOS
 Quadra 44; Túmulo 21; Ano:1959.	**Configuração:** letras maiúsculas, algarismos arábicos, não serifados, peso médio, largura regular, espaçamento normal, estilo geométrico, cinco linhas, caracteres inclinados (Linha 2). **Alinhamento:** assimétrico. **Elementos de apoio:** moldura simples com vieiras internas. **Análise e Classificação:** Moderna ou sem estilo definido (ver Figuras 13 e 14), por não possuir nenhum tipo de elemento ornamental e apresentar uma fonte comum.

Quadro 16: epígrafe da Marmoraria Acreana.
Fonte: autoria própria, 2019.

Conforme o Gráfico 1, foi possível identificar que o Cemitério do Bonfim apresenta, em suas epígrafes, diversos estilos artísticos e tipográficos, que podem ser considerados como parte importante da memória gráfica e da história do design mineiro em Belo Horizonte. Elas foram classificadas da seguinte maneira: *Art Nouveau*, com 3 incidências (12%), sendo uma classificada como mista ou de transição, uma vez que apresentou características do estilo *Art Déco* (ver Quadro 1, Epígrafe 2); *Art Déco*, 7 registros (27%), dos quais 3 podem ser considerados mistos ou de transição (ver Quadro 1, epígrafe 2; Quadro 2, epígrafe 2, Quadro 5 e Quadro 13); Modernas, com 16 epígrafes (61%), das quais 3 possuíam características mistas ou de transição com o estilo *Art Déco* (ver Quadro 2, epígrafe 2; Quadro 5 e Quadro 13).

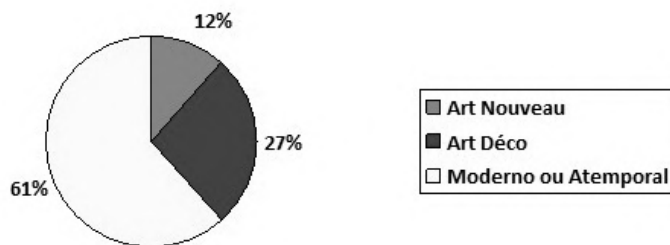



Gráfico 1: estilos encontrados nas epígrafes analisadas.
Fonte: autoria própria, 2019.

CONCLUSÃO

O Cemitério do Bonfim serve como elemento catalisador de uma nova percepção do mundo, contrastando de forma incisiva com antigos hábitos culturais, atravessando fases que

acompanharam mudanças estéticas, sociais e mentais sofridas pela sociedade, desde sua inauguração, no ano de 1897, até os dias atuais (MUNDIN, 2011; ALMEIDA, 2015).

Seu acervo histórico apresenta obras caracterizadas por esculturas decorativas de túmulos e mausoléus, muitas de autoria de escultores italianos que vieram para o Brasil no final do século XIX, permitindo observar diversos estilos artísticos, tais como o *Art Nouveau*, *Art Déco* e Modernismo Brasileiro, fato este que foi constatado nas análises das epígrafes de marmoristas encontradas no Cemitério do Bonfim.

Estas análises permitiram a identificação dos principais marmoristas encontrados no Cemitério do Bonfim, sendo estes os Irmãos Natali, Marmoraria São José e Marmoraria São Geraldo, uma vez que foram as epígrafes encontradas com maior frequência nos túmulos registrados. Permitiram também a constatação de que, do total de 26 epígrafes analisadas, 3 apresentavam características semelhantes ao estilo *Art Nouveau*, por apresentar fonte mais ornamentada e sinuosa, 7 foram associadas ao estilo *Art Déco*, com fontes mais simplificadas, porém estilizadas, e 16 puderam ser associadas ao estilo Moderno ou Atemporal, devido a simplicidade de seus elementos tipográficos.

A quantidade de padrões tipográficos encontrados de cada estilo possibilitou a compreensão do contexto histórico no qual não apenas a cidade de Belo Horizonte, mas também a história do design mineiro estavam inseridas, entre os séculos XIX e XX, pois percebe-se uma evolução das tipografias, que passam das mais sinuosas e rebuscadas, em alguns casos de difícil legibilidade, às mais simples e retas.

Desse modo, é possível concluir que o Cemitério do Bonfim é um importante lugar de memória da cidade de Belo Horizonte, principalmente no que tange à sua memória gráfica, uma vez que sua paisagem tipográfica é bastante rica, pela diversidade de estilos tipográficos encontrados nas epígrafes de marmoristas espalhadas ao longo de suas 54 quadras.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. O Cemitério do Bonfim: a morte na capital mineira. ***LOCUS Revista de História***. Juiz de Fora, v. 4, n. 2, p. 131-142, 1998. Disponível em: http://ojs2.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/view/20473. Acesso em: 25 abr. 2019.

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. Memória e história: o cemitério como espaço para educação patrimonial. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28.; 2015, Florianópolis. ***Anais*** [...]. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2015. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945020_1d7d89dcde4a1f7cacc2309bedfd50a4.pdf. Acesso em: 25 abr 2019.

BRASIL. [Constituição (1988)]. ***Constituição da República Federativa do Brasil de 1988***. Brasília, DF: Presidência da República, [2019]. Disponível em: http://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_216_.asp. Acesso em: 6 nov. 2019.

BRISOLARA, Daniela Velleda. Paisagens Tipográficas Pelotenses: levantamento inicialdo acervo e algumas definições metodológicas. ***Infodesign***. São Paulo, v. 12, n. 2, p. 209-221, 2015. Disponível em: https://infodesign.emnuvens.com.br/infodesign/article/view/399. Acesso em: 25 abr. 2019.

BYLA, Maurício. ***Cemitério Municipal Nosso Senhor do Bonfim***. 2016, 1 mapa, color. Disponível em: https://www.mauriciobyla.art.br/design/. Acesso em: 19 jun. 2019.

COELHO, Jorge Teixeira. ***Dicionário crítico de política cultural***. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1997. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Coelho-Dicionario_critico_de_politica_cultural.pdf. Acesso em: 6 nov. 2019.

D'ELBOUX, Jose Roberto. ***Tipografia como elemento arquitetônico no Art Déco paulistano:*** uma investigação acerca do papel da tipografia como elemento ornamental e comunicativo na arquitetura da cidade de São Paulo entre os anos de 1928 a 1954. 2013. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-10092013-093443/publico/DELBOUX_J_R_ME.pdf. Acesso em: 31 out. 2019.

FARIAS, Priscila Lena. On graphic memory as a strategy for design history. ***Anais*** [...]. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/273316939_On_graphic_memory_as_a_strategy_for_design_history. Acesso em: 31 out. 2019.

FARIAS, Priscila Lena. ***Estudos sobre tipografia:*** letras, memória gráfica e paisagens tipográficas. 2016. Tese (Livre Docência em Design) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/16/tde-10032017-161946/pt-br.php. Acesso em: 6 nov. 2019.

FINIZOLA, Fátima. ***Tipografia vernacular urbana:*** uma análise dos letreiramentos populares. São Paulo: Blücher, 2010.

GEERTZ, Clifford. ***A interpretação das culturas***. Rio de Janeiro: LCT, 1989.

GOUVEIA, Anna Paula Silva; FARIAS, Priscila Lena; PEREIRA, André Luiz Tavares. GALLO, Haroldo. Epígrafes arquitetônicas: assinaturas dos arquitetos e construtores da cidade da São Paulo. ***Revista Oculum Ensaios***. Campinas, n. 7-8, p. 38-49, 2008. Disponível em: https://periodicos.puc-campinas.edu.br/oculum/article/view/360. Acesso em: 25 abr. 2019.

HEITLINGER, Paulo. ***Tipografia:*** origens, formas e uso das letras. Lisboa: Dinalivro, 2006.

LARAIA, Roque de Barros. ***Cultura:*** um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LESCHKO, Nadia Miranda; DAMAZIO, Vera Maria Marsicano; LIMA, Edna Lúcia Oliveira da Cunha; ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Memória gráfica brasileira: Notícias de um campo em construção. *In:* Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 11, 2014. Gramado. ***Anais*** [...]. Gramado: UFGRS. Disponível em: https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/memria-grfica-brasileira-notcias-de-um-campo-em-construo-12694. Acesso em: 25 abr. 2019.

LYNCH, Kevin. ***A imagem da cidade***. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MAPA CULTURAL BH. ***Cemitério do Bonfim – BH 120***. 2017, 1 mapa, color. Disponível em: http://mapaculturalbh.pbh.gov.br/espaco/728/. Acesso em: 19 jun. 2019.

MUNDIM, Luis Gustavo Molinari. As necrópoles como patrimônio cultural: Reflexões sobre o inventário do Cemitério do Bonfim em Belo Horizonte. *In:* Simpósio Nacional de História, 26. 2011. São Paulo. ***Anais*** [...]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548856588_2a876e1ec60ea-29177a92e88ab6f40e4.pdf. Acesso em: 17 jun. 2019.

NORA, Pierre. Entre memória e história**:** a problemática dos lugares**. *Revista Projeto História*.** São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101. Acesso em: 25 abr. 2019.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE*.* ***Cemitério do Bonfim***. Belo Horizonte: Fundação de Parques e Zoobotânica, 2018. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-de--parques-e-zoobotanica/cemiterios/cemiterio-do-bonfim. Acesso em: 30 maio 2019.

Fundição e serralheria artística do imigrante italiano nas primeiras décadas de Belo Horizonte

15

Eduardo Rocha Rodrigues

INTRODUÇÃO

A relação do imigrante italiano com a cidade de Belo Horizonte se estabeleceu desde a sua fundação, e foi marcada por características muito peculiares. Isso porque, ao contrário de outras regiões do estado e do resto do país, que basicamente atraíram o imigrante italiano para as lavouras – sobretudo a do café –, a imigração italiana em Belo Horizonte ficou caracterizada pelos aspectos urbano e industrial. Tais fatores estão diretamente ligados ao contexto político e social da época. A começar pelo fato de que a transferência da capital do estado para um novo local representou a vitória do grupo político mais progressista, o qual era também favorável à industrialização (FARIA; GROSSI, 1982). Essa inclinação se faz notar em um discurso do presidente estadual[1], Augusto de Lima (1859-1934), ao poder legislativo estadual em 1891, em que fala das preocupações do governo em "dotar o Estado de uma nova capital, que seja um centro de atividade intelectual, industrial e financeira e ponto de apoio para a integridade de Minas Gerais, seu desenvolvimento e prosperidade" (BARRETO, 1996, p. 317).

Havia, ainda, outros fatores que incentivavam a mudança. A velha capital, Ouro Preto, perdera há muito sua importância econômica e estava reduzida a mero centro administrativo (SINGER, 1968). Além disso, era facilmente associada aos tempos da Colônia e do Império, o que trazia desconforto à elite política local, republicana e desejosa de consolidar a posição de Minas Gerais na política nacional. Diante disso, alguns

1. Cargo que corresponde, atualmente, ao de governador.

setores do novo governo republicano decidiram colocar em prática o projeto da criação de uma capital totalmente nova e com forte presença do espírito republicano e progressista de então. O evento desencadeou a formação de um grande canteiro de obras, congregando diversos tipos de profissionais e tornando propício o surgimento de atividades de natureza tecnológica, artística, projetiva e industrial.

O objetivo principal da pesquisa foi investigar e desvendar aspectos do trabalho do fundidor e serralheiro italiano nas primeiras décadas de Belo Horizonte e demonstrar a relação desse trabalho com o design. Propõe-se, também, identificar elementos de caráter criativo, estético e prático, de modo a demonstrar que os trabalhos analisados eram de natureza projetiva, com vistas à produção industrial. As atividades de fundição e serralheria artística, exercidas em âmbito local e combinando competências técnicas com influências culturais, reuniam uma série de conhecimentos e práticas que estão presentes no design. É possível afirmar que se enquadram naquilo que o designer Aloísio Magalhães (1927-1982) chamou de pré-design, ao definir a evolução natural do artesão, que se dá na direção de maiores complexidade, eficiência e produtividade (MAGALHÃES, 1997). Essa evolução, caracterizada ainda por um alto índice de invenção e que é peculiar ao Brasil, seria uma atitude de pré-design, o que colocaria o artesão brasileiro em uma posição mais próxima da de um designer, no sentido clássico do termo.

Magalhães (1976) aborda também a questão da tecnologia, a qual possuiria, no Ocidente, a tendência de se desenvolver no âmbito dos grandes conglomerados. Nesse sentido, ele chama atenção para outros tipos de desenvolvimento tecnológico, que se dão nos âmbitos médio e pequeno e são:

> [...] celeiros importantíssimos da forma de fazer e ser! E poderão gerar depois grandes complexos. [...] Prototecnologia. Quanta coisa se fez ou se faz no Brasil, se interrompeu ou se faz a "motu" próprio, transmissão oral que se fosse impulsionada [...] iriam resolver uma série de problemas intermediários que, em última análise, iriam refletir, senão no balanço de pagamentos, pelo menos numa fisionomia própria (MAGALHÃES, 1976, p. 5).

A fundição e a serralheria artística desenvolvidas pelos imigrantes italianos em Belo Horizonte não podem ser consideradas ocupações artesanais, devido ao grau de complexidade que encerram. Por deterem um *savoir-faire* próprio e peculiar, estão mais próximas do pré-design e da prototecnologia citados por Magalhães. O rol de produtos é diversificado, e vai desde aqueles de uso doméstico até elementos, arquitetônicos, como colunas e grades, sendo que a pesquisa abordou principalmente estes últimos.

O recorte histórico compreende o período entre 1893 e 1930, o qual corresponde, segundo Guimarães (1997), à fase de construção e formação da cidade, marcada por crises e dificuldades que chegaram a pôr em dúvida a viabilidade da nova capital. A metodologia adotada consistiu em uma pesquisa bibliográfica, incrementada por uma pesquisa documental em arquivos da época. As entidades que forneceram dados para a pesquisa foram o Arquivo Público Mineiro (APM), o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG) e o Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH). A pesquisa revelou nomes de alguns fundidores e serralheiros italianos que atuaram no período estudado, bem como alguns dos locais que ainda conservam seus trabalhos. A partir daí, procedeu-se ao registro fotográfico de algumas dessas obras e, por fim, à análise daquelas dotadas de uma tipologia que agrega o uso funcional ao estético, bem como a produção com caráter industrial.

Particularmente no caso das grades, que quase sempre exercem a função de proteção e delimitação da propriedade, persistem certas dificuldades em identificar os significados contidos nos ornamentos. Nem sempre as intenções de seus criadores ficaram registradas, o que permite apenas especulações sobre possíveis significados:

> A história do ornamento parece não ser uma só, ou ao menos, não ter constituído uma historiografia própria, oscilante entre a das Artes Visuais (gráficas, plásticas, aplicadas) e a da Arquitetura. [...] São relativamente poucas as grades existentes em livros mais reflexivos sobre ornamento ou arquitetura, o comum é encontrá-las nos catálogos comerciais de ornamentação. Tais publicações são igualmente raras – não apenas em nosso país, mas num âmbito mundial (GOULART, 2014, p. 21-22).

Dessa forma, a análise dos gradis se concentrou mais nas técnicas de fabricação e montagem do que em supostas funções simbólicas. A maioria das grades é plana, sendo raras aquelas dotadas de alguma tridimensionalidade (GOULART, 2014). O ornamento mais comum é a voluta, cujo feitio é relativamente simples. Frutiger (2001) elenca, entre vários exemplos de ornamentos, frisos ondulados espiralados, provenientes da região do mar Mediterrâneo e que foram encontrados em vasos gregos. Além disso, volutas estão presentes nos capitéis das colunas gregas das ordens jônica e coríntia e foram bastante utilizadas na ornamentação das igrejas mineiras do século XVIII (ÁVILA; GONTIJO; MACHADO, 1979). Essas formas espiraladas são particularmente úteis para o fundidor e o serralheiro e são usadas há tempos. Os antigos ferreiros tinham o costume de fazer acabamentos em forma de caracol nas pontas das cruzes (FRUTIGER, 2001), e volutas são comuns nas grades de ferro nos balcões e sacadas de Ouro Preto, muito utilizadas a partir da segunda metade do século XVIII (ÁVILA; GONTIJO; MACHADO, 1979). A voluta atende a três funções: decorativa, por ser visualmente agradável e prestar-se bem para preencher espaços vazios no gradil; estrutural, pois reforça a estrutura, e de segurança, pois tornam um gradil mais seguro, evitando que haja pontas de ferro em linha reta. São utilizadas, ainda hoje, pelos serralheiros que fabricam e ornamentam grades em Belo Horizonte.

CONSTRUÇÃO DE BELO HORIZONTE

Com a proclamação da República, em 1889, parte da elite política mineira se empenhou em providenciar a construção de uma nova capital para o estado, uma vez que Ouro Preto sofria com uma série de limitações. O local escolhido, entre as propostas apresentadas, foi a região onde se localizava o arraial do Belo Horizonte, outrora denominado Curral del Rey e pertencente ao município de Sabará (BARRETO, 1996). O prazo para a construção da nova capital era curto, apenas quatro anos, indo de 1894 até o final de 1897 (SALGUEIRO, 1987). O decreto previa que, não ocorrendo a inauguração da nova cidade nesse prazo, Ouro Preto permaneceria como capital do estado.

Com projeto urbanístico do engenheiro paraense Aarão Reis (1853-1936), a nova cidade tinha características modernas para a época, representando uma completa ruptura com a desorganização e falta de planejamento que marcava a maioria das cidades brasileiras. Era, portanto, uma ruptura com o passado colonial, monárquico e barroco, muito bem representado pela velha Ouro Preto. Entretanto, desde o início de sua construção, iniciada em 1894, percebeu-se que a empreitada era de tal complexidade e amplidão que o número de operários locais não seria suficiente para levar a obra a cabo. Francisco de Paula Bicalho (1847-1919), que substituiu Aarão Reis na chefia da Comissão Construtora, enviou, em 1895, um ofício ao Secretário da Agricultura, no qual solicitava a construção de uma hospedaria para imigrantes, preferencialmente solteiros, com vistas a suprir a necessidade de mão de obra especializada (BARRETO, 1996). O governo mineiro apressou-se em abrir uma agência em Gênova, Itália, com o objetivo de estabelecer relações comerciais e atrair trabalhadores. Passou também a veicular propagandas na Europa, com o objetivo de atrair profissionais (FILGUEIRAS, 2011; SALGUEIRO, 1997). A partir daí, afluíram para os canteiros de obras da nova capital centenas de estrangeiros, pertencentes às mais diversas ocupações: arquitetos, mestres de obra, desenhistas, pedreiros, carpinteiros, marceneiros, pintores, estucadores e serralheiros, entre outros. A maior parte desses profissionais era oriunda da Itália (FILGUEIRAS, 2011; PEREIRA; FARIA, 2007; SALGUEIRO, 1987). Os registros apontam que, em 1896, entraram oficialmente em Minas Gerais 18.999 italianos, enquanto o número de espanhóis, o segundo maior contingente, foi de 3.002 indivíduos (PEREIRA; FARIA, 2007).

A construção de Belo Horizonte, portanto, constitui não apenas um outro capítulo no processo migratório brasileiro, como teve ainda uma característica própria, uma vez que, enquanto a quase totalidade dos fluxos migratórios em todo o país assumiu um caráter essencialmente agrário e centrado na figura do lavrador, em Belo Horizonte a imigração foi predominantemente urbana, centrada na figura do operário e do técnico. No caso dos italianos, muitos receberam formação técnica nas escolas do próprio país de origem, provavelmente em locais como a Academia de Belas Artes de Carrara e a Escola de Belas Artes de Bolonha (SALGUEIRO, 1997). Outros adquiriram formação técnica já em solo brasileiro. Segundo relatos de vários descendentes, a

disposição para o trabalho era uma forte característica do imigrante italiano e estava presente na sua formação desde a mais tenra idade. Esse fator ajuda a explicar a postura empreendedora adotada pelos migrantes radicados em Belo Horizonte. Parte deles logo passou a abrir estabelecimentos comerciais e industriais, depois ou mesmo durante a construção. Os segmentos de negócio foram diversos: indústrias alimentícias, marmorarias, cerâmicas, gráficas, fundições etc. O pioneirismo do italiano se manifestou inclusive em atividades incomuns na época: Affonso Raso (1893-1937), ítalo-descendente, foi o primeiro motorista de ônibus da cidade, ao passo que eram italianos o primeiro táxi-cocheiro, o primeiro cineasta e o primeiro fabricante de pregos de Minas Gerais[2] (FILGUEIRAS, 2011; GONTIJO, 1989).

2. Os indivíduos que exerceram tais ocupações foram, respectivamente: Eugênio Volpini (1894-1897), Igino Bonfioli (1886-1965) e Torquato Panicali (1869-?).

Esse espírito empreendedor era algo essencial para a cidade recém-criada. Isso porque a construção da nova capital enfrentou problemas econômicos desde o início, a começar pelos preços baixos alcançados pela venda de lotes. Segundo Singer (1968):

> As esperanças de que Belo Horizonte, como Capital do Estado, se tornasse o centro da economia mineira se frustraram, pelo menos nas primeiras décadas após tornar-se sede do governo. O impacto da nova Capital sobre a economia mineira, neste período, pode ser considerado nulo [...] O papel de Belo Horizonte como Capital econômica regional é muito limitado, pelo menos até 1930 (SINGER, 1968, p. 221).

Ainda assim, em parte por causa de seu isolamento e distância de outros centros produtores, Belo Horizonte foi capaz de atrair algumas indústrias. Havia iniciativas do governo local no sentido de incentivar a abertura de estabelecimentos fabris, como pode ser visto no relatório do prefeito Antônio Carlos Ribeiro de Andrada (1870-1946) para o Conselho Deliberativo em 1806, no qual afirmava: "É notório que o futuro de Belo Horizonte está na dependência das indústrias que aqui se instalem. Convencido disso, animei, quanto pude, a iniciativa particular que se manifestou para esse tão proveitoso objetivo" (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE – PBH, 1906, p. 28). Em 1912, entre a população ativa da capital (10.246 pessoas), 27% tinham ocupações na indústria, sendo a maioria ligada à construção civil (1.355) e à indústria têxtil

(381) (SINGER, 1968, p. 223). As dificuldades, no entanto, eram muitas. Singer (1968) afirma:

> Inaugurada em 1897 por um imperativo legal – o prazo de 4 anos fixado pela lei que determinou a mudança da capital para Belo Horizonte – a cidade estava longe de estar terminada, com muitas obras incompletas que tornavam a fixação nela uma aventura digna de pioneiros (SINGER, 1968, p. 222).

Os empreendimentos ligados à fundição e à serralheria, criados e conduzidos pelos imigrantes italianos, foram parte importante naquele estágio de desenvolvimento econômico da capital, mas também representaram um marco na história da metalurgia e da indústria de base brasileira, que só viria a conhecer um desenvolvimento industrial significativo a partir desse período[3] (GONTIJO, 1989; PEREIRA; FARIA, 2007).

3. Foi no ano de 1917 que surgiu a Companhia Siderúrgica Mineira, na cidade de Sabará, sendo na época considerada a maior do país. A companhia associou-se ao grupo europeu Arbed (*Aciéres Réunies Burbach et Dudelanges*) em 1921, vindo a se tornar a Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira (GONTIJO, 1989; PEREIRA; FARIA, 2007).

METALURGIA, SIDERURGIA, FUNDIÇÃO E SERRALHERIA

A metalurgia estuda os metais e suas ligas, bem como suas propriedades, obtenção, transformação e preparação para uso na indústria (MELLO, 1979). A siderurgia é o ramo da metalurgia que se ocupa especificamente dos processos de obtenção do ferro gusa e do aço. A fundição, também parte da metalurgia, é a arte e o ofício de fundir metais. A serralheria (ou serralharia) é a arte ou ofício do serralheiro, especialista em construir e reparar objetos de metal, mais especificamente os de ferro (SERRALHERIA, 2007).

Tanto a fundição quanto a serralheria, artísticas ou não, utilizam as matérias-primas fornecidas pela siderurgia (ferro e aço) e pela metalurgia dos metais não ferrosos (cobre, chumbo, estanho, alumínio e outros). A maior parte dos metais utilizados no cotidiano se apresenta na forma de ligas, que são combinações de dois ou mais metais (MELLO, 1979). As ligas de ferro fornecidas pela siderurgia podem ser classificadas em três grandes grupos,[4] de acordo com o percentual de carbono presente em cada uma: ferro forjado ou ferro batido (também chamado popularmente de ferro "doce"), os aços e o ferro fundido ou gusa (MELLO, 1979). O ferro forjado, com baixo teor de carbono, é o que possui maior maleabilidade e ductilidade e era o preferido pelos ferreiros, uma vez que podia ser trabalhado de diversas maneiras. Já o ferro fundido (ou gusa) possui maior teor de

4. A presença de carbono nas ligas de ferro permitem classificá-las da seguinte forma: de 0 a 0,3% de carbono, ferro forjado; de 0,3 a 1,5%, aços; de 1,5 a 2,4%, aço-gusa; e de 2,4 a 5%, gusa (MELLO, 1979).

carbono, o que o deixa mais quebradiço, sendo, portanto, inadequado para a forja. No entanto, seu baixo custo de produção em comparação com o ferro forjado, além da resistência, torna-o ideal para a fabricação de objetos a partir de moldes ou formas pré-construídos. Portanto, considerando seus usos industriais, a principal característica do ferro batido seria a sua elasticidade, enquanto a principal característica do ferro fundido seria a sua resistência (COSTA, 2001).

As peças de ferro fundido são produzidas com base em modelos concebidos em madeira seca, gesso ou metal, a partir dos quais é gerado um molde, normalmente feito em areia de fundição, elaborada à base de areia e argila. Os moldes possuem um canal em que o gusa aquecido em estado líquido é despejado, e canais menores, através dos quais os gases são expelidos. Os moldes podem ser montados dentro de caixas de metal, diretamente no chão ou de forma combinada (COSTA, 2001; MELLO, 1979). A maior parte dos moldes é utilizada apenas uma vez, e por isso são chamados de moldes perdidos. Outros são permanentes, suportam altas temperaturas e geralmente são concebidos em aço. Tais moldes, denominados coquilhas, destinam-se à fabricação de objetos em maior escala, bem como de peças endurecidas e de alta resistência, como os aros de rodas de veículos de estradas de ferro (MELLO, 1979).

A fundição de peças ocas e/ou rendilhadas exige também a elaboração de um molde central ou macho, o qual é posicionado no interior do molde (COSTA, 2001; MELLO, 1979). Após o resfriamento, as peças são retiradas e recebem poucos acabamentos, sendo geralmente pintura, acabamentos com bronze e galvanização com zinco (COSTA, 2001).

A compreensão desses processos ajuda a vislumbrar o caráter pioneiro do trabalho dos imigrantes italianos em Belo Horizonte, uma vez que não era incomum que alguns deles atuassem em todos os estágios da cadeia de produção metalúrgica. A natureza do trabalho, que visava à configuração de produtos de uso, se aproxima do conceito do design industrial, defendido por Löbach (2001). A escassez de recursos e de pessoal obrigava esses empreendedores a adquirirem uma visão abrangente e multidisciplinar da fabricação de artefatos, que ia da obtenção das matérias-primas ao produto final. Victor Purri, da Mechanica de Minas, foi sócio da Usina de Caeté, ao passo que a Fundição Moderna, da família Magnavacca, além de fabricar diversos artefatos, era também proprietária de um alto

forno localizado na região do Barro Preto até a década de 1930 (GONTIJO, 1989; PEREIRA; FARIA, 2007).

FUNDIÇÃO E SERRALHERIA ARTÍSTICA EM BELO HORIZONTE

Embora o ferro fosse uma matéria-prima abundante em Minas Gerais, a indústria siderúrgica local tornou-se relevante apenas no século XX. Segundo Pereira e Faria (2007), o início da siderurgia mineira ocorreu no século XVIII, e constituía uma manufatura rudimentar, que misturava contribuições africanas com inovações europeias. O isolamento da província e o alto preço das mercadorias de ferro, que vinham de fora, contribuíram para o desenvolvimento dessa pequena produção doméstica.

A descoberta do ouro ajudou a estimular a siderurgia local, mas a condição de colônia não permitia à província o desenvolvimento de uma indústria de porte significativo. Foi apenas no início do século XIX que o país viu nascer, de fato, uma produção siderúrgica de vulto (PEREIRA; FARIA, 2007). Em Minas Gerais, houve iniciativas como as de Wilhelm Ludwig von Eschwege (1777-1855), o barão de Eschwege, e do engenheiro francês Jean-Antoine Felix Dissandes de Monlevade (1791-1872), que inauguraram forjas para produção de ferro na região central do estado. Da parte do governo imperial, houve a implantação da Escola de Minas de Ouro Preto, em 1876, tendo o engenheiro francês Claude Henri Gorceix (1842-1919) à frente. Paralelamente a isso, as pequenas forjas de produção artesanal, espalhadas pelo estado, produziam artefatos de ferro para o consumo local. Na década de 1880, porém, dois acontecimentos foram fatais para a siderurgia mineira. A primeira foi a chegada das rodovias, as quais terminaram com o isolamento da província e proporcionaram contato com outros mercados de artefatos de ferro, e a segunda foi o fim da escravidão, que parece ter afetado a regularidade da mão de obra no setor (PEREIRA; FARIA, 2007). A indústria siderúrgica mineira só voltaria a experimentar um crescimento significativo no começo do século XX. A queda nas importações, devido à Primeira Guerra Mundial, levou os governantes a darem maior atenção ao desenvolvimento de uma indústria local.

Os projetos dos edifícios públicos de Belo Horizonte exigiam a instalação de algumas estruturas em ferro, o que era particularmente comum na arquitetura eclética. As

estruturas mais suntuosas e complexas vieram diretamente da Europa. É possível contemplar, no Palácio da Liberdade e nos prédios das secretarias da educação (atual Museu das Minas e do Metal), da Viação (em restauração para abrigar o IEPHA/MG), e também no Palácio da Justiça (Avenida Afonso Penna), escadarias em ferro que foram importadas da Bélgica (FIUZA; VEADO, 2005). Mas o certo é que a demanda por toda sorte de artefatos de ferro não demoraria a aparecer – afinal, já em 1900 a cidade contava com 13.472 habitantes. Em 1912, o número subiu para 40.365, o que indica uma taxa de crescimento de 9%, considerada elevadíssima (SINGER, 1968). Além disso, as primeiras indústrias já estavam em funcionamento na nova capital, antes mesmo da sua inauguração, em 1897 (GONTIJO, 1998), e a demanda por ferramentas e peças de reposição era esperada. Segundo Barreto (1996), havia, nos tempos do Curral del Rey, uma fundição de ferro e bronze, de propriedade de Francisco de Sousa Meneses (? - ?), cujas atividades iniciaram em 1845. Ficava localizada nas imediações da Lagoa Maria Dias, local que corresponde, atualmente, ao cruzamento da Av. Paraná com Rua dos Carijós. No entanto, é pouco provável que tenha fornecido algum material à Comissão Construtora, uma vez que a primeira providência foi a desapropriação do arraial para iniciar a construção. Por outro lado, Barreto (1996) registra a existência, na localidade do Cardoso, em Sabará, de uma fábrica de ferro de propriedade do coronel Virgílio Cristiano Machado (São Francisco, Santa Catarina, 1851-?), do capitão José Carlos Vaz de Melo (1842-1904) e do Dr. Campos da Paz (? - ?). Esse estabelecimento iniciou os trabalhos em 1885, tendo fabricado as grades da cadeia de Sabará. Com a liquidação da sociedade, em 1888, a fábrica passou à Companhia Progressista Sabarense, que mais tarde a cedeu à Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC) (BARRETO, 1996).

O certo é que, não obstante o fato de não existirem serralherias operando na cidade à época da Comissão Construtora, já havia alguns serralheiros italianos prestando tais serviços. O mais antigo parece ter sido o italiano Pedro Bachetta[5] (Itália, 1840 – Belo Horizonte, 1927), o qual trabalhou juntamente com outro italiano, chamado Francisco Ferrari. Sob o comando do engenheiro Pedro da Nóbrega Sigaud (1869-?), da Comissão Construtora, ambos trabalharam na montagem de estruturas metálicas da antiga Secretaria do Interior

5. Pedro Bachetta também detinha conhecimentos em carpintaria, tendo trabalhado na construção da Capela do Rosário, a igreja mais antiga de Belo Horizonte (IEPHA/MG, 1997), bem como na construção do Palácio da Justiça Rodrigues Campos (FORTES, 2014).

(atualmente Museu das Minas e do Metal) e do Palácio da Liberdade (IEPHA/MG, 1997). No entanto, ao que tudo indica, o trabalho deles estava restrito à prestação do serviço e não ao projeto e fabricação de artefatos de metal.

A fabricação desses objetos se iniciou em 1903 e foi operada por um italiano, na primeira indústria de fundição de Belo Horizonte. Seu fundador, Victor Purri (1880-1952), nasceu na cidade de Filadélfia, região da Calábria, e a princípio transferiu-se para Buenos Aires. Passou pelas cidades de São Paulo, Juiz de Fora e Tripuí, até se estabelecer em Belo Horizonte, onde abriu a metalúrgica Mechanica de Minas. Ali passou a produzir também artefatos em metal fundido, como ferro e bronze. Os registros indicam que a empresa fabricou diversos materiais para as ruas e edificações da cidade, entre os quais, bocas de lobo, bueiros, grades e outras estruturas metálicas. A empresa funcionou até o ano de 1931 (IEPHA/MG, 1997; PEREIRA; FARIA, 2007).

Os registros e depoimentos da época apontam que a empresa tinha capacidade de atender a diversas demandas, que iam desde peças mais simples para máquinas até a produção de objetos artísticos. Segundo depoimento de Victor Purri Neto:

> [...] foi a primeira indústria metalúrgica da época que tinha as condições de completar um ciclo de fabricação de produtos metalúrgicos de uso corrente. Esse ciclo começava na fundição de peças em 'fonte' e ia até o produto final, que era muito necessário no início da cidade, que precisava de caixas de ferro fundido, usadas pelo departamento de águas da prefeitura para a construção das redes de água e de esgotos (PEREIRA; FARIA, 2007, p. 40).

Alguns desses artefatos ainda podem ser vistos pela cidade, principalmente as bocas de lobo fabricadas pela indústria de Purri. Como havia, na época, diversas obras de canalização de águas e esgotos, pode-se deduzir que a Mechanica de Minas era uma das principais fornecedoras de estruturas de ferro para o poder público, embora também atuasse no fabrico de peças de reposição para a indústria local. Segundo Gontijo (1998) e Pereira e Faria (2007), a empresa atendia à demanda das indústrias locais no tocante ao reparo de máquinas. O maquinário da Mechanica de Minas, considerado moderno para a época, permitia a fabricação de peças ou parafusos de precisão, que eram demandados

principalmente pela indústria têxtil. A empresa também atendia ao comércio local e fabricava ferramentas diversas, como eixos, mancais, bombas d´água e outros. A fabricação de ferraduras indica que a empresa também dominava o trabalho em ferro forjado, bem como a sua obtenção. Victor Purri Neto complementa:

> Fabricava em série um arado, denominado B1 Mineiro, no qual, como pioneiro, introduziu a produção automática de peças fundidas. A rabiça do arado, de madeira especial, era feita usando também um método único de fazer as peças curvas inteiriças sem cortes, que eram produzidas por um método de cozimento da madeira que então era encurvada. O bico do arado tinha a ponta de aço fundida junto com o corpo da peça (PEREIRA; FARIA, 2007, p. 40).

A Mechanica de Minas também atuou na fabricação de estruturas mais complexas e que exigiam um tratamento mais artístico. Um exemplo pode ser visto na Maternidade Hilda Brandão, localizada na esquina da Av. Francisco Sales com rua Álvares Maciel, na Região Hospitalar da capital. O prédio foi projetado pelo arquiteto Francisco Izidoro Monteiro e inaugurado em 1916. É um dos poucos edifícios neogóticos que ainda restam na cidade (SILVA et al., 2014). No saguão principal, pode ser vista uma escadaria de ferro em "L", adornada com elementos decorativos típicos do ecletismo (Figura 1). As superfícies de ferro dos degraus são riscadas diagonalmente, a fim de proporcionar maior firmeza à planta do pé, enquanto os espelhos são decorados com um medalhão ao centro e elementos florais dispostos lateralmente em simetria, conferindo ao ferro um aspecto delicado. É possível que as flores sejam uma alusão às novas vidas geradas na maternidade; no entanto, não há evidências de que elas exerçam alguma função simbólica. Os espelhos da escada, porém, exercem outras funções,[6] como a estética, servindo de elemento decorativo, ao mesmo tempo em que obstrui a visão da área sob a escadaria. Contudo, as flores têm também uma função prática, evitando que o transeunte tropece entre dois degraus. Complementam a estrutura os corrimões apoiados por um gradil de aspecto mais simples, que exerce a função de guarda-corpo e apoio. As colunas, que sustentam os corrimões, são mais robustas e por isso receberam um tratamento estético mais elaborado, de modo a exercer também uma função decorativa. Os degraus

6. De acordo com Löbach (2001), as três funções mais importantes do produto industrial são: a prática, a estética e a simbólica. A função prática se relaciona com os aspectos fisiológicos do uso, e situam-se no nível orgânico-corporal. A função estética diz respeito aos aspectos psicológicos da percepção sensorial durante seu uso, referindo-se à relação entre usuário e produto no nível dos processos sensoriais. E, por fim, a função simbólica é determinada pelos aspectos espirituais, psíquicos e sociais do uso, e é percebida quando a espiritualidade do ser humano é estimulada.

da escada trazem a assinatura do fabricante: “Fundição Victor Purri Bello Horizonte”, fundida em letras grotescas (Figura 2). A montagem da escadaria foi feita através de encaixes das peças e fixação com parafusos e rebites.

Figura 1: à esquerda, escadaria na maternidade Hilda Brandão, projetada por Victor Purri.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

Figura 2: à direita, assinatura do fabricante.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

O Palácio da Justiça Rodrigues Campos, localizado à avenida Afonso Pena, é outro edifício que possui diversos trabalhos em serralheria e fundição executados por Victor Purri. Por tratar-se de um projeto suntuoso, de autoria do arquiteto italiano Raphael Rebechi (18??-1922), a construção, iniciada em 1909, contou com a participação de dezenas de profissionais e fornecedores, nacionais e estrangeiros. Purri ficou responsável por boa parte do fornecimento de peças de metal, as quais incluem ferragens, tirantes das varandas, grades e colunas de ferro (FORTES, 2014). Segundo Fiuza (2005), é de sua autoria o gradil que cerca o pátio interno, no segundo andar. Esse gradil, que é intercalado por colunas de ferro fundido (Figura 3), exerce a função de proteção, servindo como guarda-corpo e protegendo

Figura 3: gradil e colunas no Palácio da Justiça.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

contra quedas. Como função secundária, possui papel decorativo, criando uma padronagem que circunda o limite entre o piso e o vão central. Esteticamente, cada unidade, com aspecto delgado, possui formas geométricas, apresenta simetria a partir do eixo vertical e apresenta um aspecto mais orgânico – o qual é conferido pelas formas espiraladas –, mas que não chega a fazer uso de elementos fitomorfos (Figura 4). O conjunto forma uma padronagem geométrica abstrata e sóbria, que harmoniza bem com a parte interna da edificação, bem mais austera que a parte externa.

Figura 4: à esquerda, detalhe do gradil do Palácio da Justiça.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

Figura 5: à direita, detalhe do capitel de uma das colunas.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

Já as 12 colunas de ferro possuem uma mistura de elementos, em que se destacam os capitéis coríntios, fixados por meio de encaixe (Figura 5). Ao mesmo tempo em que exercem a função prática de sustentação, também possuem função estética, com o fuste de cada coluna decorado com um pequeno número de caneluras. A base das colunas é mais comprida do que aquela que normalmente se observa nas ordens gregas e possuem, um pouco acima do corrimão, bojos que complementam a decoração. A julgar pela justaposição de formas gregas com outros elementos, parece tratar-se de uma forma original, na qual seu criador sentiu-se livre para utilizar elementos de diversos estilos artísticos, algo comum no ecletismo. O peso de cada coluna, segundo a documentação da obra, é de 381,5 quilos (MINAS GERAIS, 1909-1911), o que permite deduzir que o corpo da estrutura é oco. A construção do Palácio da Justiça foi uma tarefa complexa, que oferece

um bom retrato do comércio de materiais e da prestação de serviços existente na época (FORTES, 2014).

Figura 6: à esquerda, assinatura do fabricante em uma das colunas.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

Figura 7: à direita, capitel de uma das colunas da estação da Rede Mineira.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

Outro local que contém obras executadas por Victor Purri é o conjunto arquitetônico formado pelos edifícios das antigas estações Central do Brasil e Oeste de Minas,[7] ambas localizadas na Praça Rui Barbosa (conhecida popularmente como Praça da Estação). O projeto, de autoria do arquiteto italiano Luiz Olivieri (1869-1937), tinha em vista substituir a estação original, construída no mesmo local e com dimensões menores. A estação Oeste de Minas foi inaugurada em 1920 e a estação Central, em 1922 (MIRANDA, 2014). A literatura indica que Victor Purri foi responsável pelas estruturas de ferro do edifício (IEPHA/MG, 1997), o que pode ser constatado através da sua assinatura em algumas peças (Figura 6). Ao longo da plataforma pertencente à estação Oeste de Minas, existem 20 colunas de ferro adornadas com motivos gregos – capitéis coríntios, caneluras e elementos fitomorfos (Figura 7) que foram produzidas por Purri. Pode-se observar que as colunas não são formadas por uma peça única, mas por partes menores, que depois foram montadas umas nas outras, o que indica uma técnica de produção de peças em série que evita retrabalho e desperdício de material. A Figura 7 exibe um dos detalhes ornamentais da coluna, composta por elementos fitomorfos, conchoides e volutas na

7. As duas estações são separadas uma da outra pelas linhas de trem e do metrô, sendo que a estação Central do Brasil fica voltada para a Praça Rui Barbosa. Já a estação Oeste de Minas fica voltada para a rua Sapucaí. Atualmente, as duas estações, completamente restauradas, são ocupadas pelo acervo do Museu de Artes e Ofícios (MIRANDA, 2014).

parte superior, comuns no barroco mineiro (ÁVILA; GONTIJO; MACHADO, 1979). As caneluras na parte inferior são elementos decorativos gregos. Esteticamente, as colunas apresentam uma mistura de elementos barrocos com elementos da ordem coríntia, demonstrando mais uma vez a liberdade do seu criador em misturar os estilos. É possível notar também a presença de uma linha longitudinal bem ao centro. Esse tipo de detalhe, que indica ausência de um acabamento mais refinado, é comum em peças fundidas em coquilha (molde permanente), e mostra onde as duas metades do molde se juntavam. Já o capitel da coluna é composto de quatro peças, montadas sobre o corpo e fixadas com parafusos. A parte que fica acima do capitel é um elemento estrutural, que faz parte de sua função de sustentação do teto e que certamente não ficava à mostra – deve-se levar em conta que o teto sob o qual as colunas atualmente estão não é mais o da construção original.

Os trabalhos realizados pelos Purri na Estação Central incluem a fabricação e instalação de um conjunto de portas pivotantes, todas em ferro fundido, nas entradas laterais (Figura 8). Prestam-se a bloquear ou permitir o acesso das pessoas, além de funcionarem como peças decorativas. A epígrafe em uma delas traz a assinatura de Francisco Purri, irmão de Victor Purri. O desenho segue linhas sóbrias, com poucos ornamentos, se comparadas com as portas do saguão principal[8], as quais possuem elementos em *art nouveau* (Figura 9). Uma análise de

8. É possível que as portas do saguão, bem como o gradil localizado no andar superior, tenham sido oferecidos pela comitiva do rei da Bélgica, por ocasião da visita oficial deste à cidade, em 1920.

Figura 8: à esquerda, um dos portões criados por Francisco Purri para a Estação Central.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

Figura 9: à direita, portão de ferro na Estação Central, provavelmente de origem belga.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

ambas permite vislumbrar o quanto a produção nacional ainda possuía limitações, embora se esforçasse para copiar os modelos europeus. Ainda assim, não deixa de ser um trabalho sólido, de qualidade e com um bom equilíbrio de formas e elementos. O portão da Figura 8, composto por três partes (uma fixa, no topo, e duas móveis), possui seus elementos dispostos em simetria, a partir do eixo vertical. As partes móveis, por sua vez, apresentam outros elementos simétricos. A estrutura interna, na qual foram posicionados os monogramas – únicos elementos não simétricos –, apresenta simetria nos sentidos vertical e horizontal. Ou seja, o desenho do portão é formado por um conjunto de elementos simétricos. Figuras ou construções dessa natureza, segundo Frutiger (2001), proporcionam a sensação de tranquilidade ou segurança.

Figura 10: à esquerda, monograma decorativo do portão.

Fonte: elaborado pelo autor, 2019.

Figura 11: à direita, detalhe de um dos florões decorativos.

Fonte: elaborado pelo autor, 2019

Um tratamento estético diferenciado foi dado à tipografia ornamental do portão, composta pelas iniciais da ferrovia Central do Brasil. A Figura 10 mostra a preocupação em conferir destaque ao monograma através da aplicação de um tom dourado, também utilizado nas pontas de lança e em outros elementos decorativos, como os florões (Figura 11). Trata-se de um elemento que exerce unicamente as funções estética e simbólica, reforçando a identidade da empresa. A letra “C”, de “Central”, é entrelaçada no “B”, de “Brasil”, e ambas apresentam linhas orgânicas que as aproximam do *art nouveau*, cujo estilo gráfico rejeita a linha reta e faz uso de linhas ondulantes e sinuosas (HEITLINGER, 2006). O monograma possui um bom equilíbrio entre suas formas e parece tratar-se de um trabalho original, ao explorar as referências artísticas da época e traduzi-las em uma peça de metal fundido.

Figura 12: à esquerda, gradil remanescente na Estação Central. Decorado, na parte superior, com pontas de lança.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

Figura 13: à direita, outro aspecto do gradil. Note-se a padronagem criada pelos elementos decorativos.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

A estação Oeste de Minas exibe, ainda, um pequeno conjunto de grades, remanescente das estruturas em ferro que integravam a construção original. Com a queda no uso das ferrovias e a diminuição do uso das duas estações, diversas estruturas em ferro acabaram se perdendo. As Figuras 12 e 13 mostram algumas das poucas grades, trabalhadas pela Mechanica de Minas, que ainda restam no local e se misturam a outras mais novas, que provavelmente foram instaladas tempos depois. É possível que sejam de complementos para o gradil original, uma vez que suas formas tentam reproduzir o padrão visual dos primeiros. A escassez de documentos impede que se saiba com precisão qual é, de fato, a história desse gradil, mas um breve olhar sobre ele permite ter uma ideia da situação de abandono e degradação a que esteve submetido – uma situação comum vivida pelo patrimônio histórico nacional. As grades exercem a função primária de delimitação da propriedade e por isso possuem pouca ornamentação, sendo essa sua função secundária. Os padrões decorativos são simples, a parte superior é decorada com uma sequência que alterna uma ponta de lança e uma flor de lis. Esses elementos exercem a função de proteção da propriedade contra invasões, inibindo tentativas de transposição pelo alto. Já a parte inferior é decorada com volutas, unidas por meio de braçadeiras. Esses elementos, além de decorativos, também proporcionam maior resistência à grade. As hastes são arrematadas com esferas nas pontas inferiores, o que denota a preocupação estética e de proteção contra acidentes. As peças que compõem esse gradil foram produzidas por meio de fundição e montadas com técnicas de serralheria.

Embora a Mechanica de Minas tenha se destacado pela qualidade dos trabalhos e por ter sido a primeira a atuar no

ramo de fundição e serralheria em Belo Horizonte, outras empresas fundadas por italianos também prestaram serviços relevantes à população da capital. Uma delas foi a Fundição Moderna Magnavacca & Filhos, criada pelo imigrante Enéa José Magnavacca em 1908, localizada na rua Rio Grande do Sul, 214. A empresa manteve suas atividades até a década de 1930, quando decretou falência e foi assumida pela Cia. Belgo-Mineira (PEREIRA; FARIA, 2007).

Nascido em Bolonha, Itália, Enea Magnavacca veio para o Brasil e se estabeleceu primeiramente no Rio de Janeiro. Depois, passou por São João del Rei e Sete Lagoas, antes de se estabelecer em Belo Horizonte. Como já citado, sua empresa era dotada de um alto forno, que fabricava ferro gusa, e a parte de fundição produzia, de acordo com Pereira e Faria (2007), equipamentos agrícolas (moendas de cana, arados e engenhos), para transporte (vagonetes, inclusive para mineração) e britadores, caçambas, carrinhos de mão, grades, sinos e até fogões a lenha com serpentina. Essa diversidade na produção mostra como uma empresa de serralheria e fundição, à época, via-se obrigada a diversificar sua linha de produção para atender à demanda local. As Figuras 14 e 15 exibem partes de um catálogo da empresa.

Figuras 14 e 15: páginas do catálogo da Fundição Moderna.

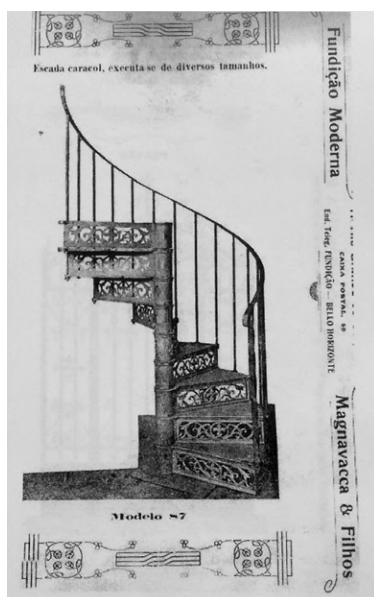
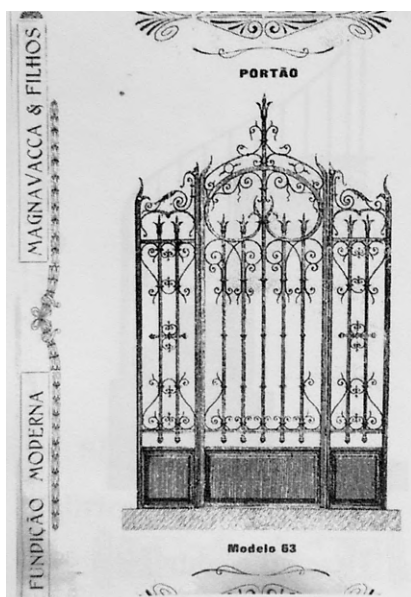
Fonte: PEREIRA; FARIA, 2007.

A escada em caracol exibida na Figura 15 mostra um sistema de montagem modular, no qual os degraus da escada são encaixados em torno de um eixo ou pilar central, o que permite adaptar a escada a diversas alturas. Cada módulo é formado por duas peças – degrau e espelho –, que são fixadas umas às outras através de encaixes, parafusos e rebites. Uma escadaria semelhante à que aparece no catálogo da Fundição Moderna pode ser encontrada na igreja de Santo Antônio, na esquina da rua Espírito Santo com Avenida do Contorno, na região Centro-Sul de Belo Horizonte (Figura 16). Não foi possível determinar com precisão a sua origem nem seu fabricante, mas o projeto guarda muitas semelhanças com o modelo da Fundição Moderna, inclusive no sistema de fixação do corrimão, feito com duas hastes de ferro por degrau e presas com parafusos. O desenho dos espelhos também tem algumas similaridades com o desenho da Figura 15. É possível que a escada seja réplica de um modelo dos Magnavacca. De qualquer forma, tanto o desenho quanto a escada exibem o mesmo sistema de montagem e tratamento estético, o que permite compreender a forma como o projeto de uma escadaria em caracol era concebido.

Figura 16: escada em caracol na igreja de Santo Antônio.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

Os documentos da construção do Palácio da Justiça, já citado, também registram a participação da empresa da família Magnavacca em algumas das últimas etapas da obra. Um orçamento da empresa registra a produção e instalação de uma grade de ferro com 14 lanças e 12 colunas, com peso total de 6,452 toneladas, além de outros serviços, como a instalação de uma grade e portão nos fundos do terreno, um conserto de fechadura e a ferragem para colocação de um mastro de bandeira. As características descritas mostram que o primeiro item se refere ao gradil que fica defronte à Avenida Afonso Pena, uma vez que um bilhete assinado pelo engenheiro José Dantas (1874-1946), responsável pela construção, ordena o pagamento da importância descrita no orçamento assinado por Enea Magnavacca (MINAS GERAIS, 1909-1911).

Embora tenha sido descaracterizado por algumas intervenções, como a colocação de dois portões para a criação de um estacionamento, o gradil ainda conserva, em sua maior parte, as características principais. As hastes são finalizadas com pontas de lança em forma de flor de lis, que exercem as funções de segurança e decorativa (Figura 17). As volutas, dispostas ao longo da estrutura, funcionam como elemento decorativo e de reforço da grade. Trata-se de um gradil simples, mas elaborado em ferro maciço, o que o torna bastante compacto e pesado (Figura 18).

Figura 17: à esquerda, gradil externo do Palácio da Justiça.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

Figura 18: à direita, outro aspecto do gradil.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

Também na estação Oeste de Minas é possível observar um conjunto de quatro portões pivotantes de ferro, fabricados pela Fundição Moderna, que exercem a mesma função que o

portão da Figura 8. Um portão maior localiza-se na entrada do saguão principal, enquanto os outros três ficam nas três entradas que distribuem o fluxo de pessoas ao longo da plataforma. Como geralmente ocorre com peças de fundição de maior complexidade, as peças que compõem os portões foram fundidas separadamente, para serem depois fixadas umas às outras. A montagem foi feita por meio de parafusos e rebites, que é o método mais usual de montagem do ferro fundido.

Os portões, que exibem o mesmo padrão decorativo, possuem um acabamento bem mais simples, se comparados com os portões da estação Central do Brasil. Ainda assim, são peças bem estruturadas, com bom acabamento e um desenho sóbrio, em que a mistura de formas retas e volutas conferem leveza e elegância (Figura 19).

Figura 19: Um dos portões da estação ferroviária Oeste de Minas.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

O design dos portões obedece a um padrão simétrico, o que indica que parte das peças provém do mesmo modelo (mas não necessariamente do mesmo molde, pois tais moldes geralmente são usados uma só vez). Os únicos elementos fitomorfos presentes são os florões decorativos fixados na base, na qual também se encontra a assinatura do fabricante

(Figura 20). No conjunto, prevalecem linhas que formam padrões geométricos e abstratos, com destaque para os monogramas, posicionados em cada lado do portão. Esses monogramas, formados pelo entrelaçamento das letras "O" e "M" (alusivos às iniciais da ferrovia Oeste de Minas – Figura 21), apresentam elementos da estética *art nouveau*, como as formas orgânicas, curvas e linhas em chicote (HEITLINGER, 2006).

Figura 20: à esquerda superior, florão decorativo na base do portão, junto à epígrafe do fabricante.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

Figura 21: à esquerda inferior, detalhe do monograma.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

Figura 22: à direita, janela com grade rendilhada e monograma.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

Exercem as funções estética e simbólica, com esta última reforçando a identidade da ferrovia. O desenho simétrico das letras, incomum na maioria dos alfabetos do *art nouveau*, apontam para o que parece ser um desenho tipográfico original, bem equilibrado e com formas agradáveis. O mesmo monograma pode ser encontrado em outras peças de ferro presentes na estação, especialmente nas grades rendilhadas das janelas (Figura 22). Por serem semelhantes aos monogramas dos portões, é razoável supor que tais peças também tenham sido fabricadas pela Fundição Moderna, ainda que não possuam a sua assinatura. Vistas em conjunto, as peças de ferro proporcionam uma sensação de harmonia e sobriedade,

devido ao pouco rebuscamento. A simplicidade das formas aponta para o uso racional dos recursos disponíveis, o que demonstra que, não obstante as limitações comuns na época, havia um esforço no sentido de produzir artefatos duráveis e de boa qualidade.

Figura 23: escadaria e gradis do palacete Afonso Pena Júnior, projetada pela Fundição Moderna.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

O palacete Afonso Pena Júnior, localizado na Rua dos Aimorés, 1451, exibe um trabalho mais complexo, também da Fundição Moderna (Figura 23). A edificação, com elementos do *art nouveau*, foi projetada em 1913 pelos arquitetos José Lapertosa (1844-1935) e Victor Renault Coelho (1891-?), e faz parte do conjunto de edificações tombadas da Avenida João Pinheiro e área adjacente (GUIMARÃES; CÂNFORA, 2014). O gradil e a escadaria formam um conjunto imponente que chama a atenção pela beleza e solidez, e é um bom exemplar da arquitetura em ferro elaborada com influências do ecletismo. O gradil externo, defronte à calçada, que não faz parte da escadaria (Figura 24) e delimita a propriedade, possui desenho

Figura 24: à esquerda, grade externa com poucos elementos decorativos.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

Figura 25: à direita, coluna de sustentação do portão e de parte da grade.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

mais simples e teve suas partes montadas com parafusos e rebites, formando uma estrutura estável.

As hastes que formam o corpo da grade compõem uma flor estilizada com seis pétalas e são fixadas com parafusos e soldas a um escudo elipsóide, decorado com uma flor ao centro. As colunas que sustentam o portão têm o aspecto de uma caixa, com hastes de ferro em “X”, elementos fitomorfos e base de ferro vedada e preenchida com alvenaria. No topo, são decoradas com pontas de lança e hastes curvadas, que aparentemente foram soldadas umas às outras (Figura 25). Da mesma forma que os itens das figuras 12 e 17, as pontas são um elemento que inibem a transposição da grade pelo alto, ao mesmo tempo em que servem de adorno.

Figura 26: à esquerda, assinatura do fabricante na base de uma das colunas.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

Figura 27: à direita, coluna de sustentação, com corpo quadrado e capitel que imita a ordem coríntia.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

A escadaria é uma estrutura mais complexa, a qual chama atenção pelo contraste entre a solidez transmitida pelo ferro e a leveza da composição, graças ao tratamento artístico empregado nas peças. Destaca-se a estrutura em forma de quiosque, com vitrais e telhado (provavelmente de zinco) elaborado com uma textura que imita telhas. As colunas que sustentam a estrutura são cilíndricas, delgadas e com decoração simples, com exceção de duas maiores, que sustentam o quiosque e contêm a assinatura do fabricante (Figura 26). Estas possuem um formato peculiar, em

forma de paralelepípedo – ao invés da forma cilíndrica, geralmente mais comum –, ao passo que o topo é decorado com um capitel coríntio (Figura 27).
Procurou-se dar às colunas, além da função de sustentação, uma função estética, mas o resultado não parece satisfatório, pois o capitel teve que ser adaptado às formas retas da coluna. É um exemplo de como a arquitetura do ferro, no ecletismo, nem sempre alcançava um bom resultado estético, a despeito da liberdade criativa e do repertório artístico de outras épocas à disposição dos criadores.

O gradil que compõe o parapeito e os corrimões (Figura 28) foi elaborado com peças de ferro fundido, tem um desenho simétrico e exibe uma interessante mistura de elementos. Sua função prática é servir de guarda-corpo, o que não o impede de exercer também uma função estética, criando uma padronagem que reveste a escada e o perímetro da varanda. Cada unidade do gradil, com desenho simétrico, exibe elementos retilíneos combinados com volutas e elementos fitomorfos. Ao centro, exibem uma cornucópia – símbolo de fartura e prosperidade – em posição ereta, de onde "transbordam" diversos elementos florais. No alto e na base, predominam padrões geométricos retilíneos e curvilíneos abstratos. Os espelhos da escadaria, por sua vez, têm um desenho mais contido, com motivos fitomorfos dispostos em simetria, o que lhes confere uma função estética, além da função prática (Figura 29). Outros elementos decorativos da mesma natureza são as colunas que sustentam os corrimões, decoradas com pinhas, um antigo símbolo semítico de fertilidade (FRUTIGER, 2001). No geral, esses elementos – nos quais predominam flores – criam uma decoração de certa forma rebuscada, mas que não sobrecarrega excessivamente o conjunto.

Figura 28: à esquerda, gradil do guarda-corpo, com elementos decorativos.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

Figura 29: à direita, colunas e espelhos da escada principal.

Fonte: acervo pessoal, 2019.

A dificuldade em identificar outros fundidores e serralheiros italianos em Belo Horizonte decorre da escassez de fontes, como cita Goulart (2014). As publicações da época, por exemplo, citam, entre os profissionais de ascendência italiana, nomes como Beltrami e Parise, Francisco Foschetti, Alessandro Aberti, Bernardo Baragli e Raphael Grimaldi. Outros nomes são conhecidos através de pesquisas sobre a imigração italiana na capital, como é o caso de Domingos Mancini, artesão de móveis de ferro junto com os irmãos (FILGUEIRAS, 2011). Pesquisas sobre as vidas desses profissionais, especialmente com ênfase em sua formação técnica e profissional, podem ajudar a mapear as referências culturais por trás de seus ofícios. Por outro lado, o conhecimento que esses profissionais estrangeiros transmitiram a outros trabalhadores pode ajudar a compreender os rumos que a atividade tomou na cidade e no estado.

É certo que a chegada do modernismo, com novas técnicas e materiais, reduziu o uso do ferro fundido na arquitetura. Ainda assim, os preceitos modernistas não conseguiram apagar da memória das pessoas a estética dos gradis, legada pelo ecletismo. Essa estética subsiste, nos dias de hoje, sobretudo na forma de volutas, flores de lis e pontas de lança, ainda muito utilizadas nas grades contemporâneas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A condição de cidade planejada proporcionou a Belo Horizonte características muito peculiares em relação à maioria das cidades brasileiras daquele período. A começar pelo fato de que a cidade nasceu das ideias cientificistas da época, que preconizavam a capacidade do homem de, através do conhecimento e da técnica, moldar o mundo ao seu redor. Dessa forma, Belo Horizonte nasceu sob a égide da modernidade, o que implicava uma visão ideológica progressista e marcada por fatores como planejamento urbano, higienismo, ciência e industrialização. A ideia de projeto esteve intimamente ligada às suas raízes, de modo que houve uma grande quantidade de conhecimento técnico envolvido na construção da capital, ainda que sucessivas crises econômicas estorvassem a construção da cidade.

Tantos fatores combinados – urbanismo, industrialização, ciência, conhecimento técnico, empreendedorismo – acabaram

aproximando o imigrante radicado na antiga Belo Horizonte do pioneirismo em design que foi gestado em Minas Gerais. A demanda por artefatos produzidos industrialmente logo se estabeleceu e, com isso, vieram os estabelecimentos industriais dedicados a atender às demandas da administração pública e da população local. Esse contexto social criou as condições para o surgimento de projetos com vistas à produção industrial de artefatos, o que aponta para a existência de atividades relacionadas ao design, ainda que de forma embrionária. A habilidade de articular e estabelecer o diálogo entre diversas áreas do conhecimento humano, resultando em uma nova atividade, é característica fundamental do design, o qual dialoga com diversas disciplinas para conceber um novo campo de conhecimento. São aspectos presentes em diversos trabalhos de fundição e serralheria artística executados pelo imigrante italiano em Belo Horizonte.

A moderna indústria da fundição possui muitas semelhanças com a do início do século XX. O avanço tecnológico trouxe, como o tempo, novos materiais, bem como aprimorou equipamentos e ainda permitiu avanços como a descoberta de novas ligas metálicas, porém partes do processo de fabricação, como desenvolvimento de modelos, fabricação de moldes e tratamento dos metais, ainda permanecem os mesmos. Infelizmente, muito do conhecimento sobre esse trabalho acabou se perdendo, seja por falta de registros ou pela destruição destes. Trata-se de um conhecimento que lembra a prototecnologia de que falava Aloísio Magalhães. Procurar entender o *modus operandi* desses profissionais pode trazer à luz antigos saberes que estão à espera de se tornarem novamente conhecidos.

A pesquisa se deparou com dificuldades relacionadas à escassez não só de documentos, mas também de artefatos de ferro do período analisado. O ferro é um metal que possui valor como sucata e por isso as antigas peças, com suas estruturas maciças e pesadas, sempre foram alvo de vandalismo. Some-se a isso o descaso com o patrimônio, e o resultado foi a perda e a destruição de grande parte das estruturas de ferro fundido existentes na cidade. Ainda assim, aquelas que subsistem, mormente nos edifícios tombados, servem de testemunho da competência, da técnica e da criatividade do fundidor italiano, cujas peculiaridades esta pesquisa procurou desvendar.

As formas estéticas encontradas não chegam, em sua maioria, a ser originais, mas demonstram a liberdade criativa proporcionada pelo ecletismo, que permitia aos profissionais fazer toda sorte de experimentações, misturando elementos de épocas diferentes. Em alguns momentos, essa liberdade incorria em resultados pouco agradáveis esteticamente, como é o caso das colunas de ferro do palacete Afonso Pena Júnior, mas isso parece ser a exceção. Em linhas gerais, os trabalhos apresentam boa qualidade estética, adequando-se bem aos conjuntos arquitetônicos que as abrigam. Essa peculiaridade demonstra que seus criadores possuíam um bom repertório de formas e padrões estéticos, bem como o conhecimento necessário para transmiti-los ao ferro fundido. Some-se a isso a qualidade do material e o que se tem são artefatos duráveis, que atravessaram os anos e chegaram até nós como um testemunho da arte e da técnica dos fundidores e serralheiros italianos.

Os registros referentes ao trabalho dos imigrantes italianos evidenciam a presença de conhecimentos que viriam a ser considerados, mais tarde, como parte do design industrial, a começar pelos produtos e pelo sentido que foi transmitido a eles, passando também pelos processos que envolviam sua fabricação, mais complexos que os artesanais. O modo de produção dos artefatos implicou em diversas fases com envolvimento de diferentes profissionais, vários deles desconhecidos. Também a forma como foram criados os produtos guarda semelhanças com o design contemporâneo brasileiro, uma vez que a criação de tais peças de fundição demandou um exercício de criatividade que combinou forma, função e ergonomia, entre outros, e a viabilidade de sua produção em escala. A concepção de modelos e moldes para fundição exige conhecimentos aprofundados sobre o comportamento dos materiais, metálicos ou não, submetidos a altas temperaturas. Trata-se de um conhecimento vital para a elaboração de produtos industriais dessa natureza. Por tudo isso, é possível dizer que essas criações são o resultado de processos intrincados e sofisticados, fruto de complexas relações sociais. E além disso, fornecem indícios importantes para o estudioso que se interessa pelo design brasileiro e compreende a sua importância para a sociedade.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. ***Barroco mineiro:*** glossário de arquitetura e ornamentação. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho; Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1979.

BARRETO, Abílio. ***Belo Horizonte:*** memória histórica e descritiva. 2. ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996. v. 1.

COSTA, Cacilda Teixeira da. ***O sonho e a técnica:*** a arquitetura de ferro no Brasil. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

FARIA, Maria Auxiliadora; GROSSI, Yonne de Souza. A classe operária em Belo Horizonte: 1897-1920. *In:* ***V Seminário de Estudos Mineiros.*** Belo Horizonte: UFMG/PROED, 1982.

FILGUEIRAS, Zuleide Ferreira. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. ***A presença italiana em nomes de ruas de Belo Horizonte:*** passado e presente. 2011. 348 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/DAJR-8H5TJ4/1/1430m.pdf. Acesso em: 27 maio 2019.

FIUZA, Ricardo Arnaldo Malheiros; VEADO, Walter. ***Tribunal de Justiça de Minas Gerais:*** a instituição e a casa. Belo Horizonte: Tribunal de Justiça de Minas Gerais, 2005.

FORTES, Rubem Sá. Palácio da Justiça Rodrigues Campos. *In:* IEPHA/MG. ***Guia dos bens tombados IEPHA/MG.*** 2. ed. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 2014. v. 1, p. 57-60.

FRUTIGER, Adrian. ***Sinais e símbolos:*** desenho, projeto e significado. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GONTIJO, Moema Pereira. ***100 ANOS da indústria em Belo Horizonte.*** Belo Horizonte: FIEMG: SESI, 1998.

GOULART, Fernanda Guimarães. ***Urbano ornamento:*** inventário de grades ornamentais em Belo Horizonte. Tese (doutorado em arquitetura). Escola de arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 266 p. 2014. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-9KPHJR. Acesso em: 25 maio 2019.

GUIMARÃES, Berenice Martins. As notas cronológicas de Octavio Penna. *In:* PENNA, Octavio. ***Notas cronológicas de Belo Horizonte:*** 1711-1930. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. p. 9-16.

GUIMARÃES, Keila Pinto; CÂNFORA, Ângela Dolabela. Escola Estadual Afonso Pena, Escola Estadual Ordem e Progresso, Casa do Afonso Pena Júnior. *In:* IEPHA/MG. ***Guia dos bens tombados IEPHA/MG***. 2. ed. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 2014. v. 1, p. 189-192.

HEITLINGER, Paulo. ***Tipografia:*** origens, formas e uso das letras. Lisboa: Dinalivro, 2006.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. ***Dicionário biográfico de construtores e artistas de Belo Horizonte:*** 1894-1940. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 1997.

LÖBACH, Bernd. ***Design industrial:*** bases para a configuração de produtos industriais. São Paulo: Edgard Blucher, 2001.

MAGALHÃES, Aloísio. Pensando Brasil. ***Correio Braziliense***, Brasília, 03 out. 1976, Segundo Caderno, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028274_02&pagfis=79853. Acesso em: 4 nov. 2019.

MAGALHÃES, Aloísio. ***E triunfo?*** A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Roberto Marinho, 1997.

MELLO, Luiz Leite Bandeira de. ***Metalurgia.*** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1979.

MINAS GERAIS. ***Documentos referentes a construção do Palácio da Justiça (requisição de materiais de construção).*** Fundo Secretaria do Interior. Série 2: Administração da Justiça e Magistratura. SI-4181. (Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte). 1909-1911.

MIRANDA, André de Sousa. Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Praça Rui Barbosa (Praça da Estação). *In:* IEPHA/MG. ***Guia dos bens tombados IEPHA/MG.*** 2. ed. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 2014. v. 1, p. 255-260.

PEREIRA, Lígia Maria Leite; FARIA, Maria Auxiliadora de. ***Indústria mecânica do estado de Minas Gerais:*** memória histórica. Belo Horizonte: Sindmec/Fiemg, 2007.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE (PBH). ***Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo prefeito interino Antônio Carlos de Andrada.*** Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1906.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. O ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930. *In:* FABRIS, Annateresa (org.). ***Ecletismo na arquitetura brasileira.*** São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987. cap. 4, p. 104-145.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. As vidas no espaço da cidade. *In:* INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. ***Dicionário biográfico de construtores e artistas de Belo Horizonte:*** 1894-1940. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 1997. p. 13-27.

SERRALHERIA. *In*: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro. ***Dicionário Houaiss da língua portuguesa.*** 2ª reimpressão com alterações Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p. 2557.

SILVA, Daniele Rossato; VALADARES, Fernando; TANUS, Gustavo; FORTES, Rubem Sá. Praça Hugo Werneck, Maternidade Hilda Brandão e Hospital Borges da Costa. *In:* IEPHA/MG. ***Guia dos bens tombados IEPHA/MG.*** 2. ed. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 2014. v. 1, p. 201-204.

SINGER, Paul. Belo Horizonte. *In:* SINGER, Paul. ***Desenvolvimento econômico e evolução urbana:*** análise da evolução econômica de São Paulo, Blumenau, Porto Alegre, Belo Horizonte e Recife. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968. p. 199-269.

Posfácio

“E quem garante que a História
É carroça abandonada
Numa beira de estrada
Ou numa estação inglória

A História é um carro alegre
Cheio de um povo contente
Que atropela indiferente
Todo aquele que a negue

É um trem riscando trilhos
Abrindo novos espaços
Acenando muitos braços
Balançando nossos filhos”

“Canción Por La Unidad de Latino America”, de Pablo Milanés e Chico Buarque de Holanda.

E é assim, balançando nossos filhos, que mais um volume do livro *História do Design em Minas Gerais*, celebra a importância de mergulharmos em nossa própria história, vasculhando nossos porões, nossas gavetas, e colocando em evidência episódios que nos revelam que não estamos a falar de uma carroça abandonada ou de uma estação inglória. Ao contrário, esta publicação destaca o vigor, a alegria e os trilhos sempre renovados de uma história do design que precisa ser contada, recuperada e conhecida por todos nós, pesquisadores e interessados pela temática.

Há muitas razões para, ao findar a leitura deste livro, nos regozijarmos orgulhosos e orgulhosas. Destacaremos, contudo, três delas, que nos parecem merecer compartilhamento. Primeiro, por evidenciar a importância da contínua transformação do modo de se pensar e escrever a História, que vem há muito sendo interrogada pelos historiadores e historiadoras no sentido de ampliar as fronteiras com outras áreas de conhecimento e, assim, traduzir-se em novas abordagens, novos problemas e novos objetos (LE GOFF; NORA, 1976; 1979; 1986).

Uma segunda razão se inscreve no universo da ampliação historiográfica relativa ao campo do design. O livro revela

uma contribuição singular, porém robusta, para preencher lacunas e ausências naquilo que diz respeito à escrita da história do design no Brasil.

E, finalmente, nos possibilita entender que é uma tarefa, um dever de ofício, do historiador e da historiadora refletir, pensar e escrever sobre a história, pois "[...] é quem melhor detém instrumentos para realizar um trabalho baseado em critérios acordados pela comunidade de historiadores, porque detém as técnicas e crivos que dizem respeito a um conhecimento específico" (FERREIRA; FRANCO, 2013, p. 36). Essas ferramentas podem e devem ser compartilhadas com profissionais de outras áreas, estabelecendo um diálogo e estímulo para a construção de um arcabouço histórico reflexivo e crítico.

Esperamos, assim, que a leitura tenha despertado o interesse pela história, reconhecendo-a como a ciência da humanidade. Percebendo, assim, a história do design em Minas Gerais como um objeto de investigação e problema de pesquisa em que, se muito já tem sido feito, ainda mais há para fazer.

Profa. Dra. Marcelina das Graças de Almeida
Escola de Design, UEMG

REFERÊNCIAS

FERREIRA, Marieta de Moraes; FRANCO, Renato. ***Aprendendo História Reflexão e Ensino***. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. ***História: Novos Objetos***. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. ***História: Novos Problemas***. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. ***História: Novas Abordagens***. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

Sobre os organizadores e autores

ORGANIZADORES

Marcos da Costa Braga
Graduado em Design pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) e membro do grupo de pesquisa História, Teoria e Linguagens do Design do LabVisual. Participa, também, do Conselho de Orientação Cultural do Museu da Casa Brasileira e do corpo de avaliadores de periódicos científicos no Brasil e Chile. Publicou vários artigos e livros sobre história do design no Brasil. Organizou o livro *O papel social do design gráfico*, e, em parceria com Priscila Farias, o premiado *Dez ensaios sobre memória gráfica*. Coordenou o júri de trabalhos escritos do Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira em 2013 e 2014.

Marcelina das Graças de Almeida
Licenciada, bacharel, mestre e doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Tem experiência em administração e docência superior em instituições de ensino superior e fundamental. Atua como docente nos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), na qual também coordena o Arquivo de Som e Imagem (ASI), vinculado ao Centro de Estudos em Design da Imagem. Associada da ANPUH, Associação Nacional de História, e sócia-fundadora da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais (ABEC). Desenvolve pesquisas relativas à educação patrimonial, morte e culto aos mortos, especialmente os cemitérios oitocentistas, bem como à história e memória do design.

Maria Regina Álvares Correia Dias
Graduada em Design Industrial pela FUMA/MG, mestre em Engenharia de Produção e doutora em Engenharia e Gestão do Conhecimento pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É professora nos cursos de graduação, mestrado e doutorado da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), na qual também coordena o Centro

de Estudos Teoria, Cultura e Pesquisa. Atuou como designer no LBDI, em Florianópolis, Itautec, Paradesign, Ethermídia e Pixeldesign. Dedica-se às seguintes áreas de pesquisa: história do design em Minas Gerais; materiais, linguagem e design; teoria, cultura e pesquisa em design; métodos e inovação em design; ergonomia, usabilidade e Interfaces.

AUTORES

Alessandra Santos Lima da Cunha
Atualmente, é doutoranda em Design (2020-2024) na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), e mestre em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Design da UEMG, em 2020. Realiza pesquisas relacionadas à compreensão do processo de significação voltados para o design de ambientes, em especial para os espaços efêmeros, cujos processos de semiose busca entender, através do olhar semiótico. Possui graduação em Design de Interiores pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB) e possui experiência na área de projetos de design de interiores, principalmente residenciais.

André Matias Carneiro
Atualmente, é doutorando em Design (2020-2024) na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), com projeto em memória gráfica. É mestre em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Design da UEMG (2020), na qual também integra o grupo de pesquisa Centro de Estudos, Teoria, Cultura e Pesquisa em Design desde 2018. Possui graduação em Design pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB, 2017) com período sanduíche na Irlanda (2014-2015), realizado em parceria com o Instituto de Arte, Design e Tecnologia (IADT – Dun Laoghaire), no qual estudou Visual Communication. Mantém projeto pessoal intitulado Pexafema, voltado para a produção de ilustrações e artefatos gráficos. Realiza estudos com foco em ilustração, design emocional, linguagem visual, design editorial, memória gráfica e design gráfico socialmente engajado.

Deborah Camila Viana Cardoso
Graduou-se em Design de Ambientes pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), em 2017, e é mestre em Design pela mesma universidade (2020). Possui também graduação em Direito pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (2010). É especialista em História da Arte pelo Centro Universitário Claretiano (2018) e técnica em Química Industrial pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET/MG, 2004). Trabalha como designer de ambientes autônoma, além de atuar há mais de 14 anos na área de petróleo e gás junto à Petrobras, sobretudo na subárea de refino e processamento de derivados.

Eduardo Rocha Rodrigues
Graduado em Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual (2002) pela Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Mestre em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Design da UEMG, na linha de pesquisa Cultura, Gestão e Processos em Design.

Fabio Henrique Dias Maximo
Graduação em Desenho Industrial (2008), especialização em Planejamento e Transportes (2009) e mestrado em Ciências Florestais e Ambientais (2013) pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Doutorando em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), com bolsa concedida pelo Programa de Bolsas de Pós-Graduação em Instituições Fora do Estado do Amazonas (PROPG), promovido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (Fapeam). Atuante nas áreas design de produto, ergonomia, computação gráfica 3D e, atualmente, desenvolve tese sobre o design emocional.

Flávia Marieta Magalhães Rigoni
Graduada em Design de Produto (2008), mestre em Design (2017) e doutoranda em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Também é mestre em Engenharia de Joias pelo Politécnico de Torino, Itália (2010). Atua nas áreas

de desenho industrial e joalheria. Desenvolve pesquisas focadas em tecnologias digitais aplicadas ao processo de design e à preservação do patrimônio cultural.

Gabriella Nair Figueiredo Noronha Pinto
Doutoranda em Design (2020-2024) na UEMG e mestre em Design também pela UEMG (2018). Possui especializações em Projetos Editoriais Impressos e Multimídia pelo Centro Universitário Una (2011) e em Gestão Estratégica pela Fundação João Pinheiro (FJP, 2012), graduação em Administração Pública pela Escola de Governo da FJP (2007) e em Design Gráfico pela UEMG (2012). Atualmente, coordena a Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais e pesquisa, entre outros assuntos, o design de serviços públicos, design editorial e do livro digital e as mulheres na edição.

Larissa Albuquerque de Alencar
Graduada em Tecnólogo em Manutenção Mecânica (2009) pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e em Desenho Industrial (2010) pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Pós-graduada em Engenharia de Produção com ênfase em Recursos Produtivos (2011) pela UEA e mestre em Ciências Florestais e Ambientais (2013) pela UEA. Doutoranda em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) com bolsa concedida pelo Programa de Bolsas de Pós-Graduação em Instituições Fora do Estado do Amazonas (PROPG), promovido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (Fapeam). Atua como professora adjunta no Departamento de Design e Expressão Gráfica da Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

Lorena Gomes Ribeiro de Oliveira
Graduada em Design de Produto pela UEMG, com mestrado em Engenharia de Joias pelo Politecnico di Torino (Polito), na Itália, e em Engenharia de Materiais pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). É doutoranda em Design na UEMG. Desde 2011, é professora efetiva do Instituto Federal de Minas Gerais – *campu*s Ouro Preto, atuando nos três eixos da instituição: ensino, pesquisa e extensão. Os primeiros passos da sua vida acadêmica foram dados no Centro de Pesquisa

e Desenvolvimento em Design e Ergonomia (CPqD), como bolsista de iniciação científica durante a graduação, sendo a vivência no centro a inspiração inicial para este trabalho.

Luciana de Castro Maeda Avellar
Graduada em Design de Interiores pela UEMG (2002), mestre em Design pela UEMG (2020) e pós-graduada em Planejamento Estratégico de Marketing pela Faculdade de Gestão e Negócios da Universidade Federal de Uberlândia (2005). Atualmente é doutoranda em Design (2020-2024) na UEMG. Tem experiência na educação superior como professora e coordenadora de curso de graduação e pós-graduação em design e moda. Desenvolve pesquisas focadas em história do design e do comportamento. Atua no segmento de projetos de interiores.

Maria Bernadete dos Santos Teixeira
Graduada em Publicidade (1971) com licenciatura em Desenho e Artes (1972) pela Fundação Mineira de Arte (FUMA), atual Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Mestre em Engenharia de Produção (2002) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e doutora em Design (2020) pela Escola de Design da UEMG. Na Escola de Design, atua como professora de Metodologia Aplicada ao Projeto de Design, na qual também desenvolve atividades de pesquisa relacionadas ao ensino e à prática do design. Na extensão, atua em gestão de projetos de inserção de design em pequenas aglomerações produtivas.

Paula Glória Barbosa
Doutora em Design (2020), mestre em Design (2014), especialista em Design de Móveis (2009) e graduada em Decoração (2006) pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Graduada em Matemática (2004) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora de Design de Interiores do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais – *campus* Santa Luzia, desde 2016. Foi professora do curso de Design de Ambientes da Escola de Design da UEMG (2007 a 2016), do Centro Universitário Una (2015 a 2016) e do curso de pós-graduação *lato sensu* em Arquitetura e Design das Faculdades Santo Agostinho (2015). Participou, por intermédio da ADEQUA Design de Ambientes, do programa D. Incubadora de Empresas e Negócios de Design da UEMG (2009

a 2012) e atuou como consultora de Design para o Sebrae-MG (2009 a 2012).

Rogério de Souza e Silva
Possui graduação em Design Gráfico pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), especialização em Cinema pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) e é doutorando em Design na UEMG. Atua como professor de fotografia no curso de graduação da Escola de Design da UEMG desde 1990. Atualmente, coordena o Núcleo de Design e Fotografia (Nudef) e é organizador da revista on-line sobre fotografia *Tangerine*. Dedica-se às seguintes áreas de pesquisa: imagem e cultura pop, fotografia, quadrinhos, cinema de ficção científica e música popular.

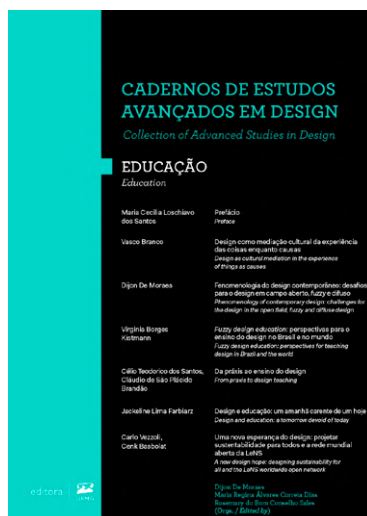
Wadson Gomes Amorim
Doutor em Design (2022), mestre em Design (2016), ambos pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Pós-graduado em Docência do Ensino Superior pela Universidade Candido Mendes (Ucam, 2015). Graduado em Design Gráfico pela Universidade Vale do Rio Doce (Univale, 2011). É professor nos cursos de Design de Produto, Design Gráfico e na Pós-Graduação em Design de Gemas e Joias da UEMG, na qual também atua como pesquisador no Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias e coordena o Laboratório de Experimentações. Atuou como consultor e designer na indústria criativa, automotiva, joalheira e do vestuário. Foi vencedor de prêmios como o Talento Design Volkswagen e o Prêmio Sebrae de Design.

Yasmine Ávila Catarinozzi da Costa
Bacharel em Desenho Industrial – Programação Visual (2018) pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Mestre em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Possui experiência na área de design gráfico, desenvolvendo materiais gráficos e digitais. Realiza estudos nas áreas da teoria e história do design e design gráfico, com foco em pesquisa e análise visual.

Acesse outros títulos da EdUEMG

Histórias do design em Minas Gerais
Marcos da Costa Braga, Marcelina das Graças de Almeida
e Maria Regina Álvares Correia Dias (org.)

A obra é o resultado dos trabalhos desenvolvidos na disciplina "Tópicos especiais – História Social do Design no Brasil", ministrada no curso de doutorado em Design, em 2016, do Programa de Pós-Graduação em Design da UEMG. Histórias do Design em Minas Gerais busca expandir o conhecimento sobre as origens e a constituição da profissão no Brasil, compreendendo o contexto contemporâneo do design nacional.

Acesse em: editora.uemg.br.

Cadernos de Estudos Avançados em Design: Design e Educação – VOL. 15
Dijon De Moraes, Maria Regina Álvares Correia Dias
e Rosemary do Bom Conselho Sales (org.)

O livro, 15º volume da coleção Cadernos de Estudos Avançados em Design, reúne trabalhos apresentados na *12ª edição do Seminário Internacional Design & Educação: Desafios para o novo milênio* e traz discussões sobre as consequências da modernidade para o setor do ensino, em particular, do ensino de design.

Acesse em: editora.uemg.br.